ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА






ЛИТЕРАТУРНЫЕ
ВОСПОМИНАНИЯ

ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА

ВОСПОМИНАНИЯ,
СТАТЬИ, ЗАМЕТКИ,
ПИСЬМА

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА»
1989

84 Р
Н 50

Составление, вступительная статья
и комментарии
М. Н. Любомудрова

Н $\frac{4702010000-1794}{080(02)-89}$ 1794—89

ВСЕ ДОЛЖНО ИДТИ ОТ ЖИЗНИ...

На седьмом десятке лет Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко казалось, что он живет пятую или шестую жизнь. Столь насыщенным, богатым событиями, переживаниями, разносторонними творческими результатами был его путь. А впереди еще предстояли жизни седьмая, восьмая... У каждого человека плотность отпущенного ему срока, энергетические ресурсы и талант (наука сегодня все более склоняется в пользу прозрения астронома Н. Козырева: время есть форма энергии) строго индивидуальны. Немировичу-Данченко судьба подарила столько сил, что их хватило бы на десять солидных биографий...

Он встречался с А. Н. Островским, И. С. Тургеневым, Л. Н. Толстым. Был на премьере «Бесприданницы» в Малом театре в 1878 году. Дружил с А. П. Чеховым, сотрудничал с А. М. Горьким, Л. Н. Андреевым, А. А. Блоком. И ставил пьесы А. Е. Корнейчука, Н. Ф. Погодина, Л. М. Леонова...

Еще в девяностые годы за пьесы ему дважды присуждали почетную Грибоедовскую премию, на склоне лет за театральные достижения получил Сталинскую премию.

Немирович-Данченко родился за несколько лет до отмены крепостного права, а умер в разгар второй мировой войны. Он был сыном «серебряного века» русской культуры. Конец XIX — начало XX века оказались временем необычайно благоприятным для развертывания талантов, особенно художественных. Сама эпоха помогала раскрыться, развернуться в полной силе многообразным дарованиям Немировича-Данченко. И еще, разумеется, сильный характер, твердая воля, целеустремленность.

Вл. И. Немирович-Данченко родился на Кавказе, в местечке Озургеты, около Поти. Отец — подполковник, помещик Черниговской губернии, мать — урожденная Ягубова, армянка. Смешанная кровь дава-

ла себя знать в особой страстности темперамента, в том, что сам он определял как «отсутствие равновесия». Духом же Немирович-Данченко всецело принадлежал взрастившей его русской культуре и являлся пламенным патриотом-великороссом.

Гуманитарные склонности определились очень рано. Детство Владимира Ивановича проходило в Тифлисе. Напротив дома, где он жил, находился летний театр, который приковал к себе все внимание десятилетнего мальчика. Вскоре в комнате на подоконнике появился «его театр» — на игрушечной сцене двигались герои всевозможных пьес, сделанные из карточных королей, валетов, дам... Юный гимназист дирижировал невидимым оркестром, распевал увертюры и вальсы, поднимал и опускал занавес. А в 4-м классе он написал две пьесы — одна из русской, другая из французской жизни. Поистине «опьянение театром»! Владимир всех заражал своим увлечением. Его брат бросил военную службу и пошел в актеры, сестра вышла замуж, но все-таки бросила мужа и стала актрисой...

Как признавался сам Вл. И. Немирович-Данченко, первое увлечение — наездница в цирке, первая в шестнадцать лет любовница — актриса. Потом — участие в любительских театральных кружках, закулисные знакомства.

Зачарованность театром он пронес через всю жизнь. И его признания в любви к нему напоминают исповеди В. Белинского, К. Станиславского, А. Блока и многих иных околдованных сценой знаменитостей. «Музыка жизни; дух легкого, свободного общения; непрерывная близость к блеску огней, к красивой речи; возбуждается все мое лучшее; идеальное отображение всех человеческих взаимоотношений — семейных, дружеских, деловых, любовных, еще любовных, без конца любовных, политических, героических, трогательных, смешных... Царство мечты. Власть над толпами. Через всю мою жизнь, как широкая река через степи, проходит эта притягивающая и беспокойная, отталкивающая и не выпускающая из своих чар атмосфера театра и театрального быта»,— вспоминал Немирович-Данченко («Из прошлого», см. с. 105) [1].

Из этой страсти органично вызрело и определилось его призвание. После окончания гимназии с серебряной медалью (золотую получить помешал роковой роман с актрисой) юноша едет в Москву и поступает на физико-математический факультет (повод случайный: именно на этом факультете оказалась свободная стипендия для вы-

[1] Здесь и далее страницы указаны по настоящему изданию.

ходцев с Кавказа), потом начинает учебу на юридическом факультете. Но, как водится, кончил лишь два курса, ни физиком, ни юристом не стал.

Увлекла литература. Пойти в профессиональные актеры не решился — трезво оценивал не слишком выигрышные внешние данные (небольшой рост). Начав с журналистики, вскоре пробует себя в беллетристике, в драматургии. Первая его пьеса «Шиповник» (1881) через год поставлена Малым театром. Из-под быстрого пера Немировича-Данченко (он признавался, что с легкостью пишет по поллиста в день) выходят рассказы, повести, романы. За пьесы «Новое дело» и «Цена жизни» присуждаются Грибоедовские премии. Драматург прикасается к сложным социально-философским, «проклятым» вопросам. «Почему нынче так низка цена жизни?» — спрашивал он в своей пьесе. И обвинял мещанский эгоизм, бездуховность, засасывающую человека трясину обывательщины. «Цена жизни» и сегодня, спустя столетие, мелькает иногда на театральной афише. На премьере пьесы в Малом театре в 1896 году героиню Анну Демурнну играла великая М. Н. Ермолова.

У Немировича-Данченко был еще один замечательный дар — необычайная трудоспособность. В пору своей молодости он не только «шибко жил» (по его собственному признанию), но и невероятно много работал, совмещая труд с самообразованием. С тринадцати лет уже зарабатывал репетиторством, студентом давал уроки. «Я всю жизнь работал очень много»,— писал он позднее («Из прошлого», с. 79). Эта жадная влюбленность в труд, беззаветная отдача себя делу, намеченной цели дали поразительные результаты, обеспечив непрерывность творческого роста, крутой его подъем. Немирович-Данченко гордился тем, что всем обязан сам себе, всегда чувствовал себя независимым и независимость эту весьма ценил. Он рано и прозорливо узнал свое призвание н умел мобилизовать, сосредоточить силы на главных, самых ответственных направлениях своей жизни. Он знал цену времени и не давал себе передышек. В его записях сохранилась красноречивая фраза: «Кто немного опаздывает, тот долго ждет».

Став известным драматургом, критиком, беллетристом, Немирович-Данченко не успокоился. С 1891 года он начинает преподавать на драматических курсах Московской Филармонии и продолжает педагогическую деятельность всю жизнь. Сколько же талантов он открыл и выпестовал, скольким актерам помог «прославиться»! Все, что делал Немирович-Данченко, все, что предпринимал,— черпало си-

лы из одного источника, из его страстной, всепоглощающей любви к театру. Его любовь не была слепой. В конечном счете она питалась его любовью к жизни и жаждой ее совершенствования. Театр — школа жизни, ее учитель и наставник. Из этой отнюдь не новой посылки рождались тревоги Немировича-Данченко: современный ему русский театр не вполне удовлетворял его нравственному и художественному максимализму. Он считал, что сцена отстала от литературы на десятки лет.

В молодом художнике зрел протест против того, что «знаменитое русское искусство, провозглашенное Гоголем и Щепкиным, все более обрастало штампами, условностями, сентиментализмом и становилось неподвижным» («Из прошлого», с. 53). Так родилась мечта о своем театральном деле, крепла решимость бороться за обновление сценического искусства. А уж достигать поставленных целей Немирович-Данченко умел как никто другой. «Говорят, я принадлежу к мечтателям,— написал он однажды.— Вероятно. Однако к таким, которые довольно упрямо добиваются осуществления своей мечты» [1].

Чтобы оценить дальнейшее, чтобы понять смысл театральных перемен, которые совершились, необходимо уяснить особенности общественно-исторического развития и место, которое занимало в нем сценическое искусство. На рубеже XIX — XX вв. Россия вступила в эпоху чрезвычайно насыщенной и напряженной общественно-политической и духовной жизни. Драматический ее смысл заключался в усилившейся поляризации, противоборстве, нараставшей непримиримости и духовных, и социальных сил внутри страны. Диалектика исторического процесса заключалась в том, что центробежным силам буржуазной цивилизации противостояли центростремительные силы народной по своим истокам культуры.

Противостоявшая разрушительным силам творческая энергия создала мощную волну обновления, захватившую разные формы общественного сознания, в том числе и художественного. Жажда очистительных перемен, совершенствования — родины, общества, человека — соединялась с неотступным стремлением к миропознанию. Традиционные человеколюбие и правдоискательство русского искусства на новом этапе должны были поставить его в особенно ответственное положение. Искусству внимали, взыскуя ответов на вопросы времени, надеясь на то, что в недрах художественного сознания вызреют и родятся новые откровения и пророчества.

---

[1] Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко.— М., 1962, с. 4.

Жажда познания мира через искусство с особой силой повлияла на сценические искания. Со временем театр стал казаться не только главным среди искусств, но и как бы центром жизни, учреждением, где человек должен, поднимаясь над суетной повседневностью, переживать наиболее яркие чувства, очищаться и возвышаться. Деятелей сцены (Немировича-Данченко в их числе) привлекали ее жизнетворческие, созидательные возможности. Такое понимание соответствовало национальным традициям, отраженным во взглядах Н. В. Гоголя, М. С. Щепкина, А. Н. Островского, А. И. Герцена, Л. Н. Толстого на театр. Вслед за ними крупнейшие представители начавшейся театральной реформации — Немировичу-Данченко принадлежало в ней одно из первых мест — повторяли и развивали мысль о том, что театр должен быть воплощением духовной жизни человека, кафедрой народного воспитания.

Стремление к очищению традиций, к восстановлению связей, порванных временем, захватило театр и преобразило его, заставив на более высоком, чем прежде, социально-философском и художественном уровне осмыслить и пересмотреть его внеэстетические функции, а также и сценическую поэтику. Театр на новом этапе должен был обрести качественно иное единство — стать режиссерским. Сама общественно-историческая ситуация, побуждая к поискам нового миропорядка, вызвала к жизни и помогла выявить огромные возможности, заложенные в рождавшемся новом типе сценического творчества — в искусстве режиссуры.

И, конечно, «мечты» Немировича-Данченко о новом театре не были его индивидуальным капризом, следствием вкусовых пристрастий. В них отражалось и звенело Время. Немирович-Данченко обладал исключительной к нему чуткостью, поразительной интуицией (ее называли «гениальной») — не потому ли История выбрала его вершителем перемен и реформ, что остро назрели в искусстве театра. История часто выбирает тех, кто не сомневается в достижении своей мечты.

Так, на гребне чаяний передовой, наиболее совестливой, умной и талантливой русской общественности родился в 1898 году Московский Художественный театр. Об обстоятельствах его возникновения подробно рассказано на страницах публикуемых ниже мемуаров Немировича-Данченко «Из прошлого». Вспоминал об этом событии и его ближайший сподвижник К. С. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве». Знаменитая их встреча, начатая в московском ресторане «Славянский базар» и длившаяся почти сутки, вошла в историю театральной культуры. Инициатором ее был Немирович.

Удивительная полнота взаимопонимания — «мы ни разу не заспорили... наши программы или сливались, или дополняли одна другую» («Из прошлого», с. 89). Обсуждались главные для дела вопросы: труппа, репертуар, бюджет, организационные основы.

Так усилиями двух влюбленных в сцену энтузиастов был заложен фундамент нового театра. Сама судьба свела их, и она же позаботилась о том, чтобы — как позднее засвидетельствует Немирович-Данченко в мемуарах — они «не все знали и не все предвидели, потому что если бы все предвидели. то, пожалуй, не решились бы на это дело». Ибо трудностей, хлопот, неожиданных препятствий, возникавших на пути, оказалось так много...

Станиславский, Немирович-Данченко — главные организаторы. «Художественный театр — это лучшая страница той книги, история которой когда-либо будет написана о современном русском театре. Этот театр — твоя гордость»,— скажет потом Владимиру Ивановичу А. П. Чехов, имя которого по праву должно стоять третьим в этом союзе. Именно его драматургия послужила исходным материалом, репертуарной основой того мощного движения к правде жизни, к глубокой разработке «искусства живого человека» (Немирович-Данченко), сценическому познанию «жизни человеческого духа» (Станиславский), которые для Художественного театра стали программными. Основатели МХТ ясно понимали, что серьезно обновить сценическое дело можно только опираясь на молодые силы. И трудно сказать, достиг ли бы МХТ своих целей, не будь юных выпускников Филармонического училища, выпестованных Немировичем-Данченко, не будь молодых сподвижников Станиславского по его артистическому кружку. А можно ли забыть — если уж говорить о предпосылках и слагаемых — о роли московских купцов-меценатов, финансировавших новый театр. И прежде всего о знаменитом фабриканте С. Т. Морозове. Он сразу внес десять тысяч рублей и, как свидетельствовал Немирович-Данченко, впоследствии «взял на себя все материальные заботы, построил нам театр, помог устроиться «Товариществу артистов»; в истории Художественного театра его имя занимает видное место» («Из прошлого», с. 121). Уже в советское время пенсию вдове С. Т. Морозова платили из фонда МХТ, а позднее Станиславский и Немирович-Данченко — из своих личных средств.

Вот сколько условий должно было сойтись в одной точке, соединиться вместе, чтобы обеспечить победу в начинании, которое казалось не только непривычным, но и весьма дерзким. Эпоха шла навстречу дерзающим, в ней был простор инициативе, свобода для от-

дельной творческой воли и властная потребность единства благородно направленных сил.

Программу единства МХТ воспринял широко. В его спектаклях жила не только мечта о цельности человеческой личности, о единстве внутреннего мира человека, но и о братском единении всех людей. Его эстетика рождала особое, неповторимое единство сцены и зала, помогавшее укреплять связи театра с жизнью общества.

Свою идейную позицию МХТ проявил, органически связав личность и бытие. Как известно, открытие А. П. Чехова и состояло в том особом значении, которое придано в его пьесах общему течению жизни. Обновленная концепция взаимосвязи человека и среды, личности и мироздания определяла эстетику спектаклей. Подлежал пересмотру и обновлению «общий строй спектакля» — эту задачу Станиславский и Немирович-Данченко считали основной. В ней был корень сценической реформы, ибо здесь воплощался взгляд на значение для театра общего строя жизни. Созидание сплошной жизни на сцене, жизни в целом, «ансамбля жизни» явилось замечательным достижением МХТ.

Для открытия был выбран «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. Театр ощутил современность пьесы, ее тесную связь с глубинами национальной истории, с судьбой народа. Программность выбора заключалась и в том, что в центре пьесы стоял герой, который стремился «всех согласить». Сверхзадача роли и определилась как «высокое желание лада». Исполнитель роли царя Федора И. М. Москвин шел к своей цели от «необходимости гармонии, без которой мир и душа гибнут, разладясь» [1].

При распределении обязанностей между двумя руководителями МХТ в ведении Немировича-Данченко оказались репертуарные и административные заботы (режиссурой занимались оба). И надо подчеркнуть, что именно Немировичу театр обязан привлечением А. П. Чехова, драматургию которого Станиславский поначалу недооценил. Владимир Иванович почувствовал, что направление чеховского творчества совпадает с задачами МХТ: Немирович не просто добился включения в репертуар его пьес, но помог сценически раскрыть их социально-исторические и нравственно-психологические глубины. Обескураженный, угнетенный провалом «Чайки» на Александринской сцене в Петербурге Чехов очень неохотно отдал ее в МХТ, он боялся нового провала.

---

[1] Базилевская И. Н. Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского (опыты прочтения). Автореферат диссертации.— М., 1974, с. 17.

Необычайный успех премьеры «Чайки» обозначил подлинное рождение Художественного театра и одновременно реабилитацию чеховской пьесы. Чехов сразу стал родным МХТ. В его пьесах сильно выразилась тоска по согласованному, солидарному существованию людей, которые разобщены. Чехов, войдя в жизнь МХТ, помогал объединять, сплачивать его молодой коллектив, крепил и взаимоотношения, взаимосвязь его лидеров. «Чайку» и все последующие пьесы драматурга Немирович-Данченко и Станиславский режиссировали совместно. И не певца сумерек и беспочвенности, не скептика увидели и открыли они (в отличие от модернистов) в Чехове, а писателя, который «одни из первых почувствовал неизбежность революции» и призывал «менять все общими усилиями» [1].

МХТ, раскрывая драматургию Чехова, дополнил ее своим мироощущением и сыграл на такой глубине, которой сам автор, может быть, и не предполагал. «Трагедия, заложенная в спектаклях Чехова («Вишневый сад» и «Три сестры»), гораздо более глубокая...— свидетельствовал Немирович-Данченко.— И актеры наши живут в вещах Чехова не бытовыми буднями — они давно переросли этот масштаб,— а истинно трагическим. И публика это прекрасно чувствует!» [2].

Рождение Художественного театра — важнейший рубеж жизненного пути Немировича-Данченко. МХТ стал его осуществленной мечтой, его призванием. И отныне он всего себя, все свои силы отдает своему детищу. Здесь получил он возможность работать, воплощая дорогие, близкие ему художественные задачи — «отразить современность во всей ее глубине, осветить жизнь тем протестом, который он чувствовал в лучших людях той эпохи» [3]. Преданность реализму, стремление эстетические задачи решать «от жизни», а не от искусства роднили миссию МХТ с деятельностью передвижников в живописи, композиторов «могучей кучки» в музыке и т. п. Творчество МХТ вливалось в главное русло национальной русской культуры, которая на рубеже XIX — XX вв. двигалась к новому расцвету. В своем рождении и подъеме искусство художественников на эту культуру и опиралось. Руководители МХТ всегда подчеркивали «национальную почвенность» своих исканий, указывали на прочную духовную связь их театра с наследием классиков, с художественным и нравственным опытом русской литературы и искусства XIX века.

---

[1] Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 1.— М., 1960, с. 257, 276.

[2] Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 174.

[3] Марков П. А. Вл. И. Немирович-Данченко.— Цит. по кн.: Вл. И. Немирович-Даиченко. Театральное наследие. Т. 1.— М., 1952, с. 22.

Немирович-Данченко гордился тем, что он больше других помог «Чайке» расправить крылья на мхатовской сцене. Летящая чайка стала символом театра, найдя вечное пристанище на его занавесе. И разве не стали пожизненным девизом молодых тогда энтузиастов, сплотившихся вокруг своих лидеров, слова героини пьесы Нины Заречной: «Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно. И когда я думаю о своем призвании, я не боюсь жизни...» С таким мироощущением жил, действовал и руководил театром Немирович-Данченко. Сколь бы ни велики были трудности на его пути, сколь ни мучительны поражения, неудачи, какой бы острой ни была боль от полученных ударов, от несправедливости и нравственных страданий, которые доводилось ему испытывать, он никогда не отказывался от своих целей, не сомневался в своих идеалах, не терял столь присущей ему молодой жизнеутверждающей веры. Как характерно его признание в письме художнику А. Н. Бенуа: «Вера в победу правды не покидала меня никогда, никогда на протяжении всей моей жизни. Как бы правда ни была загромождена всевозможным мусором недоразумений, злостности, узкого непонимания, тупоумия и т. п.— если только ее зерно сильно, то поборет все ей враждебное»[1].

В вопросах о назначении искусства, о художественном направлении театра, о соотношении гражданских и эстетических задач Немирович-Данченко и Станиславский были единодушны. По верному наблюдению одного из исследователей великие искания двух великих мастеров театра «скрытым источником своей энергии имели то, что для обоих театр в чем-то был стыден и сомнителен; нуждался в оправдании»[2]. Их смущала лицедейская (а значит, есть опасность фальши) природа сценического ремесла. О стремлении мхатовцев преодолеть, «этически оправдать» лицедейство писал в свое время критик П. А. Марков.

Вот откуда рождался приоритет задач внеэстетических, идейных, общественных. Театру мало было наращивать мастерство и поднимать, изощрять художественную культуру, театр не желал оставаться только художником, он стремился требовательно и смело вторгаться в действительность, будить и взвинчивать публику остротой поднятых общественных вопросов, просвещать и вести ее за собой. В определении и проведении этой репертуарной программы первостепенная роль принадлежала Немировичу-Данченко. Он был настоя-

---

[1] Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 139.

[2] Соловьева И. Немирович-Данченко.— М., 1979, с. 303.

щим штурманом мхатовского корабля, неуклонно разворачивал его навстречу крупным, особенно волновавшим общество вопросам и темам. Все наиболее чуткие художники чувствовали, что Россия вступает в какую-то новую, очень ответственную, чреватую катаклизмами и крутыми переменами пору своей судьбы. Владимир Иванович пристально следил за современной литературой, лихорадочно искал новых пьес, которые помогли бы театру энергичнее ворваться в жизнь. Нередко подбадривал себя — в борьбе с усталостью, разочарованиями, приступами апатии и вялости (бывало и такое) — смелее, смелее, еще смелее! Ему полюбилась римская поговорка — «жить — значит воевать!».

Воинствующим пафосом утверждения гражданской миссии МХТ, чувством патриотической ответственности за его роль в судьбах России, русского общества и особенно интеллигенции пронизана деятельность Немировича-Данченко. Прав П. А. Марков, когда писал, что еще в своей драматургии Немирович-Данченко «постоянно касался самой важной для него проблемы — о силе и бессилии русского интеллигента, о его противоречивой судьбе в условиях современного ему общества» [1]. Интеллигенция — мозг страны, от ее выбора, от выдвинутой ею программы, зависело очень многое. Ее крен в пользу все более отчетливого радикализма многое предопределил в развязавшейся социально-классовой борьбе.

Немирович-Данченко испытывал постоянную тревогу за избранный МХТ курс. Как никто он чувствовал постоянную опасность для театра (не имеющего постоянных субсидий и вынужденного зарабатывать на свое содержание) соскользнуть в сторону коммерческого, забавляющего, поверхностного искусства. Подстерегала и распространявшаяся эпидемия чисто формальных исканий, увлечений декадентской модой. МХТ не вполне избежал этих болезней.

И потому административный глава театра не уставал призывать к бдительности. В письмах, статьях и речах, в интервью и обращениях к труппе он взывал к гражданским чувствам своих соратников. Приведем некоторые из его наставлений. Еще до открытия МХТ Немирович-Данченко касался проблемы соотношения в репертуаре классики и современной драматургии. Его точка зрения была достаточно категорична: «Если театр посвящает себя исключительно классическому репертуару и совсем не отражает в себе современной жизни, то он рискует очень скоро стать академически мертвым... Театр дол-

---

[1] Марков П. А. Указ. соч., с. 20.

жен служить душевным запросам современного зрителя!.. Отзывчивость... в ответах на его личные боли. Если бы современный репертуар был так же богат и разнообразен красками и формой, как классический, то театр мог бы давать только современные пьесы и миссия его была бы шире и плодотворнее, чем с репертуаром смешанным»[1]. Необходим захват обширного круга «мучающих современного зрителя вопросов». Спустя четыре года он волнуется, почувствовав стремление сделать МХТ «модным», опасается, что «в нашем театре форма *совершенно задушит содержание* и, вместо того, чтобы вырасти в большой художественный театр с широким просветительским влиянием, мы обратимся в маленький художественный театр, где разрабатывают великолепные статуэтки для милых, симпатичных, праздношатающихся москвичей»[2]. В обращении к членам товарищества МХТ Немирович-Данченко пишет: «Наш театр должен быть большим художественным учреждением, имеющим широкое просветительное значение, а не маленькой художественной мастерской, работающей для забавы сытых людей»[3]. Его приводит в «уныние», тревожит то, что возникшее «стремление к новизне формы, к новизне во что бы то ни стало, к новизне преимущественно внешней, пожалуй, даже только внешней, это стремление начало уже давить полет идей и больших мыслей... Театр изящных статуэток *никогда* не захватывал меня»[4].

По мере приближения к революции 1917 года обостряется внутреннее душевное состояние руководителя МХТ. Он чувствует нарастание кризиса, в нем кипит негодование, поднимается «злоба» и бунт при одной «мысли о нашем обществе, о его малодушии, снобизме, мелком, дешевом скептицизме, отсутствии истинного, широкого патриотизма, вообще о всей той душевной гнили и дряни, которая так свойственна рабски налаженным буржуазным душам»[5]. Немирович критикует свой (поставленный ранее совместно со Станиславским) спектакль «Горе от ума» за то, что он «все-таки сведен к красивому зрелищу, лишенному самого главного нерва — протеста», и, размышляя о красоте, сделает резкий, но справедливый вывод: «В настоящий момент особенно ярко чувствуется, до какой степени красота есть палка о двух концах, как она может поддерживать и поднимать

[1] Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 1.— М., 1979, с. 118.
[2] Там же, с. 291.
[3] Там же, с. 302.
[4] Там же, с. 445—446.
[5] Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 144.

бодрые души и как она, в то же время, может усыплять совесть. Если же красота лишена того революционного духа, без которого не может быть никакого великого произведения, то она преимущественно только ласкает бессовестных»[1] (1915).

В мхатовской практике случались отступления от высокой просветительской миссии, но они никогда не становились правилом, не перерастали в тенденцию. В следовании жизни, в отношении к идейным задачам лидеры театра ориентиров не меняли. «В конце концов, ведь и Вы и я,— писал Немирович-Данченко Станиславскому в 1936 году,— можно сказать, почти не меняли нашего направления с момента возникновения Художественного театра»[2]. И незадолго до смерти Владимир Иванович скажет молодому сотруднику МХТ: «Весь театр существует для познания *человеческого*»[3].

Немирович-Данченко и стремится выбирать пьесы, в которых дышит жизнь, отражаются больные, неотложные общественные проблемы, где через судьбы отдельных людей просматривалась бы судьба Родины. Его требовательной волей на афише МХТ утверждается не только А. П. Чехов, но и М. Горький, Л. Н. Толстой, появляются произведения Л. Н. Андреева, Г. Ибсена. Напомним, что все они — современники Художественного театра.

Уважением к достоинству личности, романтической верой в свободу, в возможность и необходимость поднять со дна жизни всех людей был пронизан спектакль «На дне». «Человек — это звучит гордо!» — воодушевленно призывал очнуться и задуматься о себе со сцены Сатин — К. С. Станиславский. «На дне» имело невероятный резонанс в публике. Немирович был в этом спектакле сопостановщиком Константина Сергеевича. Растроганный Горький подарил ему экземпляр «На дне», украшенный богатым переплетом с серебряной и золотой отделкой, на котором написал: «Половиной успеха этой пьесы я обязан Вашему уму и таланту, товарищ!»

В МХТ утвердилось восторженное отношение к Горькому. Вскоре на афише появились его «Дети солнца» (в той же совместной режиссуре). Спектакль ворвался в напряженную революционную атмосферу событий 1905 года как мощный снаряд, как обвинительный документ, направленный против прекраснодушия, безответственности и краснобайства русской интеллигенции, зараженной либерализмом. Глубокая достоверность спектакля привела на премьере к драмати-

---

[1] Немирович-Данченко Вл. И. Указ. соч., с. 144—145.
[2] Там же, с. 445.
[3] Виленкин В. Воспоминания с комментариями.— М., 1982, с. 95.

ческому недоразумению. Массовую сцену в финале Немирович поставил так, что эту «мою артель штукатуров публика приняла за черносотенцев, которые пришли громить театр, начав с артистического персонала» («Из прошлого», с. 207). Зрители, у которых нервы оказались послабее, повскакали с мест, бросились из зала.

В сходной атмосфере, вызывая бурные реакции, шли ибсеновские «Доктор Штокман» и «Бранд». Благородный Штокман — едва ли не лучшая роль Станиславского — во имя истины мужественно и самоотреченно шел наперекор обывательскому, мещанскому большинству. Требовательным максимализмом (все — или ничего!) захватывал публику Бранд — В. И. Качалов, мечтавший о счастье человечества, призывавший к радикальному переустройству общества: «Всею душою должны вы хотеть нового, все гнилое, старое — вырвать с корнем». «Бранд» казался его постановщику Немировичу-Данченко «самой революционной пьесой... революционной в лучшем и самом глубоком смысле слова»[1].

Духом протеста, смелой перекличкой с политической злобой дня были пронизаны и некоторые из постановок классиков. Весьма современным, актуальным стало мхатовское прочтение «Юлия Цезаря» Шекспира, поставленного Владимиром Ивановичем в канун революции 1905 года. Потрясающее воздействие на зрителей оказывала сцена гибели Цезаря. Политический смысл его убийства, историческая правда трагедии волей режиссера входили в соприкосновение с предгрозовой обстановкой в России. Сенатор Цинна у тела поверженного Цезаря подхватывал шест с надетой на него красной холщовой шапкой и, обращаясь ко всем, потрясая шестом, кричал: «Свобода, вольность, мертвым пал тиран. Бегите, провозглашайте это по улицам!»

Стремясь насытить репертуар «взрывными» произведениями, Немирович-Данченко пытается в 1905 году включить в него пьесы, ранее запрещенные цензурой. Но задуманные к постановке «Саломея» О. Уайльда и «Каин» Байрона не были осуществлены — общая цензура их разрешила, но твердое вето наложило высшее церковное руководство — Синод.

Подъем и последующий спад протестующего пафоса МХТ, радикалистских настроений в его коллективе, в репертуарных стремлениях отражал трансформацию общественного сознания. Театр имел своим основным кругом зрителей — либеральную интеллигенцию и молодежь, студенческую в особенности. Их настроения, мировоззре-

---

[1] Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 1.— М., 1979, с. 435.

ние и чаяния в значительной мере питали и определяли идейно-художественную платформу МХТ. Характерна запись Немировича в дежурном дневнике театра в ноябре 1917 года: «Состав утренней публики почти обычный —средней интеллигенции...» [1].

Опыт революционных событий 1905—1907 годов произвел на интеллигентские круги ошеломляющее впечатление. Рухнули прекраснодушные романтические утопии, многое происходило совсем «не по Шиллеру». Вскрылись новые кричащие противоречия. От зоркого глаза Немировича-Данченко не могло укрыться, что «взбудораженная жизнь выбрасывала на поверхность и справедливое негодование и всякую муть и дрянь» («Из прошлого», с. 201).

Противоречия МХТ этой поры — типичные противоречия русского интеллигентского сознания начала XX века. Не миновали они и Немировича-Данченко. Он переживал происходившие в стране события остро, трудно, болезненно. Тревога глодала душу, лихорадочно работала мысль — травмированная, ищущая, жаждавшая духовной опоры. В резко изменившейся после потерпевшей поражение революции социально-исторической обстановке театр не мог оставаться на прежних позициях. «Чеховские милые скромно-лирические люди кончили свое существование»,— вырвалось у Немировича в июне 1905 года [2]. Ему кажется, что театр отстает от времени, даже что ему грозит «гибель», которая заключается «не в отсутствии новых сил, а в том, что старые силы не хотят возвыситься над уровнем изображения обыденной жизни» [3]. И позднее, боясь, что искусство МХТ может лишиться своей актуальной силы, режиссер высказывает опасение, что и А. Н. Островский может показаться скучным, что и «Месяц в деревне» и «На всякого мудреца довольно простоты» (поставленные в МХТ) «могут вконец усыпить общественную совесть» [4].

Вслед за Станиславским Немирович-Данченко был убежден, что Театр никогда не смеет стариться, останавливаться на достигнутом, застывать в каком-то одном направлении, Театр всегда должен следовать за Жизнью, за человеком и его мечтой... Но понять, куда же стала двигаться жизнь после событий 1905 года, оказалось совсем не просто. Все казалось таким ясным, весенне-радостным и светлым — совсем еще недавно, в те бурные кануны, когда призывным набатом

---

[1] Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко.— М., 1962, с. 334.

[2] Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 1.— М., 1979, с. 397.

[3] Там же.

[4] Там же. Т. 2.— М., 1979, с. 42, 14.

звенело горьковское «Пусть сильнее грянет буря!». После бури пришли смятение и растерянность... Апатия и подъем сменяли друг друга. «Театр наш мечется, вертится волчком, волнуется, кипит, бурлит, выбрасывает на поверхность много скверной накипи» [1],— писал Немирович-Данченко на исходе 1900-х годов. И сам он в ту пору во власти серьезного внутреннего разлада: «Я сейчас переживаю огромные потери... Многое в моей жизни разваливается» [2]. Ему кажется, что его обступают корыстные, чуждые его душе люди — «клопы и тля, клещи».

Кризис сознания порождала возникшая в стране необычайно сложная, напряженная и драматическая общественно-культурная и политическая ситуация. «Духи злобы поднебесной», хищно нацелившиеся на Россию, действовали с нарастающей энергией. Тогда, как выразился выдающийся мыслитель и публицист С. Н. Булгаков, «легион бесов вошел в гигантское тело России и сотрясает его в конвульсиях, мучит и калечит». Сызнова завязалась борьба с многоголовым драконом, пролог которой развернулся еще в предшествующем XIX веке. В народном восприятии и дуэль Пушкина с Дантесом — это бой со Змеем Горынычем, бой за честь Отчизны.

Деятельность МХТ продолжалась в весьма конфликтном культурно-историческом контексте. Становилась все более очевидной разобщенность значительных слоев интеллигенции (в том числе и художественной) с народом. Нарастало вторжение чужеродных русской культуре сил, подъем нигилизма и демонофильства. Развивалась разрушительная деятельность модернистов, декадентов, энергично штурмовавших каноны национального искусства, ту «красоту», призвание которой, по Достоевскому, в том, чтобы «спасти мир». «Образы прекрасного» засевались «адским семенем растления и смерти» (Вл. С. Соловьев). Андрей Белый в своих публицистических статьях писал тогда о вторжении «пришлых людей», «оскопителей», самозваных посредников между народом и его культурой, которые стремились «интернациональной культурой» и «модерн-искусством» «разделить плоть нации от ее духа так, чтобы плоть народного духа стала бездушной, а дух народный стал бесплоден» [3].

Во многих явлениях искусства вместо умерщвленной жизни, взамен духовного света представал «труп красоты» (С. Н. Булгаков). Не

---

[1] Там же. Т. 1.— М., 1979, с. 473.
[2] Там же.
[3] Белый А. Штемпелеванная культура.— Весы, 1909, сентябрь, с. 75.

случайно рождение именно в ту пору змееборческого цикла монументальных трагических полотен художника Виктора Васнецова, запечатлевших в разных вариантах борьбу добра и света со Змеем Горынычем.

Болезненные разрастания в идеологии, культуре, искусстве приобрели всякого рода «искательство», тяга к созданию надуманных химерических доктрин, концепций и прогнозов. Подобным мировосприятием были заражены значительные слои российской интеллигенции, которую не случайно называли «самой бродячей из всех на свете». Философия М. Штирнера, Ф. Ницше, а также разного сорта доморощенных Смердяковых, люциферический гипноз теории сверхчеловека опьянили тогда многие головы, породив настоящую эпидемию в интеллигентских кругах. Всякого рода «искателей», с глумливой ухмылкой бросавших под ноги достижения многовековой культуры, XX век плодил с поразительной быстротой и неутомимостью.

Конечно, искусство МХТ находилось на противоположном полюсе общественной борьбы. Но это не значит, что болезни времени его не коснулись. Как уже говорилось, театр и его руководители порой теряли чувство гражданской ориентировки, начинали двигаться по обочине общественной жизни. Быстрее других это понимал и чувствовал Немирович-Данченко.

В 1909 году, начиная репетиции новой пьесы Л. Н. Андреева «Анатэма», Владимир Иванович признавал, что за последние годы МХТ «отстал от своего назначения — идейности... Мы очень отстали от идей свободы, в смысле сочувствия страданиям человечества». Он говорил об измельчании реализма («потому только, что мы сами становимся мелки»), снова напоминал, что все должно идти от жизни, и именно жизнь должна быть самым первым источником сценического воплощения. В горьких сетованиях режиссера на то, что «мы стали ужасными октябристами», что жизнь мхатовских артистов «более буржуазна», чем следовало, угадывалось его стремление скорректировать мхатовское искусство общенародной точкой зрения. Он знал, что общественная миссия театра неполноценна без понимания актерами «крупных страданий» [1].

Для таких чутких художников, как Немирович-Данченко, была ясна неотвратимость новых — близких и крутых перемен. Подземный гул истории становился все слышнее, суля великие землетрясения. Назревала потребность в идейно обновленном углублении художественного творчества. Немирович с его зоркостью и удивительной инту-

[1] Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие. Т. 1.— М., 1952, с. 118—119.

ицией предсказывал (1910), что очень скоро наступят боевые дни, и звал готовиться к ним, смелее обновлять репертуар, чтобы не оказаться на «запятках»[1].

И потому надо быть более смелым и мужественным и не бояться «смотреть в глаза ужасу», смело «изображать ужас»[2], обрушивая его на всех усталых, дряблых, трусливых, в ком уснула совесть, пробивая броню равнодушия и самодовольства мещанского зрителя, эпатируя консерватизм «октябристской публики». Стыдно художнику бояться жизни, ему необходимо идти навстречу живым, бодрым, боевым силам, которые движутся впереди, обгоняя время, открыто исповедуют патриотический, народный идеал.

Да, в России уже накапливался «ужас», надвигалась удушливая трагическая тьма, въедавшаяся в души,— одним она слепила глаза и помрачала разум, в других будила хищное, звериное вожделение, у кого-то парализовала волю, сеяла отчаяние. Но вновь поднималось и встречное движение, зрела готовность к сопротивлению и борьбе, пробуждались патриотические чувства. В печати тогда неоднократно говорилось о «явном возрождении героических настроений русского общественного сознания вообще и молодежи в частности»[3]. Все участники грядущих катаклизмов (их прологом стал 1914 год, когда началась первая мировая война) были налицо, многие пока еще только толпились в кулисах Истории, но в любой момент готовые рвануться к ее авансцене.

Немирович-Данченко продолжал искать пьесы с «боевыми нотами», в которых бы «звенела» современная жизнь. Но их не находилось... Владимир Иванович, вероятно, разделял общественную позицию, высказанную Станиславским в одном из обращенных к нему писем (1906): «Я думал и продолжаю думать, что Вы сами хотите, чтобы наш театр не был ни революционным, ни черносотенным. В этом направлении я и действовал. Не хотел бы возбуждать ни революционеров, ни черносотенцев»[4].

Поиски сызнова привели к русской классической литературе. Интуиция помогла найти автора, чье творчество выводило театр к современности: режиссер «штудирует» Достоевского, перечитывает его романы. Выбор падает на «Братьев Карамазовых».

---

[1] Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 18.

[2] Там же, с. 13.

[3] Венгеров С. Литературные настроения 1910 года.— Русские ведомости, 1911, № 1, с. 11.

[4] Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 тт. Т. 7.— М., 1960, с. 347.

В пору, когда смердяковщина и карамазовщина все ощутимее заявляли себя в действительности, выбор был актуальным. Спектакль МХТ, поставленный Немировичем-Данченко по собственной инсценировке в 1910 году с участием лучших артистов, стал этапным в биографии театра. Не менее злободневной была и постановка следом спектакля «Николай Ставрогин» по роману Достоевского «Бесы».

Режиссер главное внимание сосредоточил на внутренних, психологических процессах — на том, что происходит в душах героев. Мысль писателя о том, что «дьявол с богом борется и полем битвы являются сердца людей» («Братья Карамазовы»), не могла не стать ключевой для сценического истолкования. Вот откуда убежденность Немировича в том, что «форма» спектакля — простая, реальная постановка и простая, реальная игра, а «самое великое — углубление психологии с актерами». Он не раз повторял: «Карамазовы» могут идти «только на прекрасной игре». И репетируя «Николая Ставрогина», он уверен: «Если удастся стихийность всех этих перипетий, одержимость «бесами», внутренняя, а не только внешняя,— то должно получиться представление замечательное» [1].

Обращение МХТ к произведениям, поднимавшим проблемы огромного духовного масштаба, ключевые для путей национальной истории, было продиктовано тревогой, чувством боли за судьбу страны, стремлением прочесть ответы в душах людей, в русских характерах, освещенных «проникновенной прозорливостью» Достоевского.

На рубеже 1910-х годов, в пору рождения «Братьев Карамазовых» на сцене МХТ, тема России, которая «проснулась и не заснет» (М. Горький), продолжала утверждаться в общественном сознании, особенно в публицистике. А. А. Блок, например, ощущал эту тему как самую большую и жизненную. В декабре 1909 года он писал К. С. Станиславскому: «Недаром... произношу я имя: Россия. Ведь здесь — жизнь или смерть, счастье или погибель. К возрождению национального самосознания... влечет, я знаю, всех нас» [2].

И Немирович-Данченко, поясняя интерес МХТ к Достоевскому, указывал на национальную самобытность его произведений как неистощимый источник духовного обогащения артистов. Не случайно ему тогда представлялось, что «самым благородным материалом для подлинного актерского творчества являются лишь образы русской жизни» [3]. Спектакли МХТ по романам Достоевского включались в

---

[1] Фрейдкина Л. Указ. соч., с. 298.
[2] Блок А. А. Собр. соч. в 8-ми тт.— М.— Л., 1963. Т. 8, с. 266.
[3] Соболев Ю. В. И. Немирович-Данченко.— П., 1918, с. 14.

силовое поле той «огромной концепции» живой могучей России, которая, по словам Блока, была завещана потомкам нашей литературой от Пушкина и Гоголя до Толстого.

Эта встреча имела важное значение для продвижения в театр наследия Достоевского, но гораздо больший смысл заключала она для судеб режиссерского искусства, для судеб сценической реформы, осуществлявшейся МХТ. Именно «Братья Карамазовы» сделали окончательно очевидным все могущество, огромные возможности режиссуры, а одновременно ограниченность «условностей» старой театральной эстетики. «Если с Чеховым театр раздвинул рамки условности, то с «Карамазовыми» эти рамки все рухнули,— писал Немирович-Данченко после премьеры.— Все условности театра как собирательного искусства полетели, и теперь для театра ничто не стало невозможным... Это не «новая форма», а это — катастрофа всех театральных условностей, заграждавших к театру путь крупнейшим литературным талантам» [1]. На этом спектакле театральная реформа МХТ прошла этапную проверку.

Как известно, с протестом против включения Достоевского в репертуар МХТ выступил М. Горький, его упреки метили прежде всего в Немировича-Данченко, как инициатора такого репертуарного выбора Протест Горького прозвучал достаточно одиноко, крайний субъективизм его позиции был очевиден. К тому же статьи «О «карамазовщине» и «Еще о «карамазовщине» (1913) он писал, не видя спектаклей. Одновременно в печати появился ответ МХТ: «Нам тяжело было узнать, что М. Горький в образах Достоевского не видит ничего, кроме садизма, истерии и эпилепсии, что весь интерес «Братьев Карамазовых» в Ваших глазах исчерпывается Федором Павловичем, а «Бесы» для Вас не что иное, как пасквиль временно-политического характера. Наша обязанность, как корпорации художников, напомнить, что те самые «высшие запросы духа», в которых Вы видите лишь праздное «красноречие, отвлекающее от живого дела», мы считаем основным назначением театра» [2].

В русской публике, в широком общественном мнении утвердилось иное, чем у Горького, мнение об инициативе МХТ,— сходное тому, которое было высказано Немировичем-Данченко в письме Леониду Андрееву: «Постановка Достоевского достигает результатов как раз диаметрально противоположных — подъема созидательного, а не раз-

---

[1] Немирович-Данченко. Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 40—41.
[2] Там же, с. 578.

рушительного, возбуждения и жажды громадных положительных идей, а не отрицательных» [1].

Воодушевленный успехом, Немирович-Данченко предполагает продолжить и развить идею синтеза театра и литературы. Он мечтает инсценировать романы и повести «Война и мир», «Анна Каренина», «Обрыв», «Вешние воды», «Записки охотника». Его привлекает разработка библейских сюжетов.

Однако можно было бы напомнить режиссеру его собственное предостережение — если театр посвящает себя исключительно классическому репертуару, он рискует очень скоро стать академически мертвым. Нужда — и острейшая! — в пьесах о современной жизни не иссякала. Театр должен беспокоить, тревожить публику, даже злить,— иначе он «катится вниз». «Самый страшный для меня вопрос сейчас — на каких пьесах можно что-нибудь доказывать...», «я начинаю приходить в отчаяние от «безпьесья»...» — характерные настроения Немировича-Данченко 1910-х годов [2]. Необходимо было еще и оградить театр от проникновения пошлой, бульварно-развлекательной драматургии, которая захлестывала русскую сцену. И руководитель МХТ в конце концов принимает решение использовать репертуарную «паузу», чтобы «укрепить старый репертуар», пересмотреть весь опыт Художественного театра, все его «дело», искусство, организацию, проверяя их правдой, искренностью, строгостью к самим себе. Владимиру Ивановичу представляется, что МХТ «болен, и очень сильно». По его инициативе возобновляются старые спектакли, он сам энергично входит в эти репетиции, «чтобы хоть те пьесы, которые составляют наш старый Художественный театр, шли действительно образцово». Можно согласиться с мнением исследователя, что Немирович-Данченко искал для МХТ «спасения в русской классике, как бы нащупывая в истоках прошлого опору для будущего. Он противопоставлял величие русской классической литературы временному торжеству упадочной литературы... И Художественный театр был для него в первую очередь русским театром, хранившим великое идейно-творческое наследие русской литературы, театром Чехова и Горького, Толстого и Грибоедова, Островского и Тургенева, Пушкина, Гоголя, Салтыкова-Щедрина» [3].

Вероятно, эти глубокие опоры, верность правде и духовным идеа-

---

[1] Там же, с. 579.
[2] Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 142, 173.
[3] Марков П. Указ. соч., с. 25.

лам отечественной культуры, постоянная самопроверка по камертону вечных ценностей и обусловили необычайную «живучесть» МХТ, которая помогла ему выстоять в дальнейших потрясениях, пройти сквозь суровые испытания революционных лет, стать нужным в новую эпоху. Силу мхатовцам давало «самое главное» — беззаветная любовь, вложенная ими в театр, по словам Владимира Ивановича, любовь была «и цементом и воздухом дела».

Этой любви сохранили верность до конца оба мхатовских «капитана» — и Станиславский, и Немирович-Данченко. Театр был их гражданским служением России; искусство, идущее от жизни и обращенное к ней же, к народу, являлось фундаментом мировоззрения.

Вряд ли можно согласиться с Немировичем-Данченко в том, что МХТ не имел политического лица. МХТ объективно выражал взгляды русской интеллигенции начала XX века, в некоторых моментах соприкасаясь с радикальным ее крылом. Как всякая либеральная идеология, она в данном случае не имела резкой политической отчетливости. Силу ей давала ясность общечеловеческого и общенационального идеала, имевшего последовательную демократическую устремленность, а это ставило МХТ выше однонаправленных групповых, партийных или эстетических притязаний, выше какой-либо моды. Немирович-Данченко писал, что ни он, ни Станиславский никогда не задумывались над тем, должен ли быть их театр «по репертуару либерален, или консервативен, или народническим, по инсценировке — символическим или натуралистическим». Они делали, что «находили нужным делать», направляя свое искусство по пути «общехудожественной формулы»[1].

Продиктованная крупно взятыми культурническими и нравственно-педагогическими задачами, независимостью от политически мелкой злобы дня, широта мхатовской позиции обусловила ту особенность ее восприятия, о которой Немирович-Данченко сказал: «Все находят в нашем театре что-то интересное и всякий же может найти что-то, что ему не нравится»[2].

Так происходило и до и после Октябрьской революции. Узкопонятые политические мерки просто неприложимы к театру, который в короткий срок достиг репутации лучшего в стране и достойно поддерживал эту репутацию несколько десятилетий. Что из того, что пьесу Немировича-Данченко хвалил император Александр III, что

---

[1] Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 1.— М., 1979, с. 287—289.

[2] Там же.

сильное впечатление спектакли МХТ произвели на обер-прокурора синода Победоносцева и московского генерал-губернатора великого князя Сергея Александровича? Посещал театр и кайзер Германии Вильгельм и даже наградил Немировича-Данченко и Станиславского орденами «Красного орла».

Поклонником МХТ были В. И. Ленин и первый нарком просвещения А. В. Луначарский. Именно Ленин оказал театру поддержку в самый трудный для него период — в годы гражданской войны. Немирович-Данченко не однажды выражал признательность Луначарскому за его внимание к нуждам МХТ.

В 1920-е годы МХТ подвергался бешеной травле со стороны левого фронта искусств, разного рода авангардистов, добивавшихся монопольного положения в театре, позднее — со стороны рапповской критики. По свидетельству Немировича-Данченко, МХТ был не однажды на грани катастрофы и гибели, но сам руководитель не терял веры в его жизнеспособность. И радовался тому, что среди многих театров Москвы «впереди всех по успеху пока все тот же Художественный театр (всегда полно)» (ноябрь 1921 года). Более того, Немирович-Данченко мечтал и надеялся, что МХТ накопит силы и соберется в новый, великолепный, опять первый театр в мире, свежий и богатый, на новые десять лет, по которому опять будут равняться все другие театры. Отчасти так оно и произошло. Обновленная актерами «второго призыва», труппа МХТ в 1920—1930-е годы — как считал режиссер — была лучшей в мире по ансамблю и по яркости дарований.

Руководители Художественного театра своими выступлениями (и спектаклями!) сыграли огромную роль в развенчании левых течений в искусстве. Их бездуховность, абсолютизация формы, эклектика, дилетантизм получили беспощадную оценку Станиславского и Немировича-Данченко. Станиславский в последних главах книги «Моя жизнь в искусстве» (созданной в 1923 г.) протестовал против увлечения новизной ради новизны, театральностью ради театральности, против пристрастия к тому, что «более доступно глазу и уху» в ущерб большим чувствам, жизни человеческого духа. Резко выступил против профанации театра и Немирович-Данченко. В статье «Шарлатаны» (1923) он разоблачал и осмеивал «нагло-самоуверенных», крикливых фальсификаторов, которые властно врываются в атмосферу современных искусств, «портят воздух удушливостью», обманывают зрителей «подменой», суррогатами, мнимой новизной, подчиненной постороннему, «коммерческому расчету», разрушающему чи-

стоту и целомудренность художественной правды. «Чем в толпе больше жажды новизны,— говорилось в заключении статьи,— тем раздольнее шарлатанам... В русской толпе шарлатанству так же обеспечен успех, как и хлестаковщине. Эти два явления очень родственны».

В 1920-е годы Немирович-Данченко увлекается работой в параллельно организованном Музыкальном театре, где выпускает ряд нашумевших спектаклей — «Лизистрата», «Дочь Анго», «Карменсита и солдат» и др. Он стремится реформировать, обогатить принципы музыкальной сцены, очистить ее от штампов «театра ряженых певцов». На сцене МХТ наиболее заметной его постановкой стала «Пугачевщина» по пьесе К. А. Тренева (1925).

Серьезной заботой (и заслугой!) Немировича-Данченко оставалась сфера административная, налаживание нормального творческого и педагогического процесса в МХАТ[1] и близких ему студиях. Он видел единственно прочную цель в том, чтобы «удержать от гибели дело, сохранять, по возможности, что осталось ценного, и двигать искусство по мере сил вперед». Подобные признания, как и слова о возможной близкой гибели театра, не очень согласуются с его одновременно рождавшимися неоднократными уверениями в том, что «революция дала работе МХАТ громадный толчок... революция разогрела его художественное кровообращение... революция дала чудодейственный толчок... революция мне помогла чрезвычайно». Как говорится, истина должна лежать посредине. Но, может быть, мудрее те, кто считает, что между двумя противоположными точками зрения находится не истина, а проблема?

В первой половине 1926 года Немирович-Данченко вместе со своей «Музыкальной студией» гастролирует за границей — в Европе и Соединенных Штатах Америки. А затем — по контракту с американской кинофирмой полтора года работает в Голливуде. Однако радужные поначалу надежды на новые художественные результаты в США постепенно растаяли. Репетиции и беседы с актерами не дают удовлетворения, ни один из написанных им киносценариев не был реализован. Немировича-Данченко поразили «совершенно детский» уровень духовной культуры, «наивность» в вопросах творчества, делячество в подходе к искусству, которое поставлено на «поток фабричной индустрии», контрасты между сногсшибательной роскошью оформления и бедностью содержания, не только идеологического, но и элементарно-психологического. Ему воочию пришлось убедиться, что здесь

[1] В первые годы революции театр был отнесен к разряду академических и стал именоваться не МХТ, а МХАТ.

«царь жизни — доллар», «Америка... выжимает все соки... работают все до устали, до измору».

В конце концов такая атмосфера отбила у режиссера желание чего-либо добиться в Голливуде, планы его не осуществились. И в январе 1928 года он вернулся в Москву. В своих «спичах» перед американцами Немирович-Данченко шутил: «Творить можно только в России, продавать надо в Америке, а отдыхать в Европе» [1]...

Отдыхая во Франции летом 1926 года, Владимир Иванович размышлял о современных темах жизни, заносил в записную книжку: «Кризис, стремление к власти — все Наполеоны. Усталость и от политики, и от кризиса. Расточительность неприлична. Переустройство мира. Ничтожная ценность жизни. Чудеса техники. Спорт. Женское равноправие. Зверства» [2]. Ничего не скажешь: очень умный, наблюдательный и прозорливый человек был Немирович-Данченко. Но догадывался ли он, что ни одну из этих поистине драматических и кровоточащих тем ему самому сценически реализовать уже не удастся... Несмотря на то, что в руках его находилась лучшая в мире труппа.

И на восьмом десятке лет Немирович-Данченко работает едва ли не с прежней неутомимостью, поражая энергией, подтянутостью, деловым напором. По-прежнему на нем лежат обязанности художественного руководства МХАТом. Много сил отдает режиссуре, внимательно следит за развитием драматургии, отмечая дарования трех авторов — М. А. Булгакова, А. Н. Афиногенова, Ю. К. Олеши (их пьесы — в афише театра).

С конца 1920-х годов в стране усиливается и нарастает режим сталинской диктатуры. Коллективизация в деревне, погром крестьянства обозначили новую фазу массовых репрессий. Высылки, аресты, расстрелы — ставшие обыденным явлением — порождали атмосферу страха и лжи. В стране создалась исключительно сложная социально-политическая обстановка. В сознании многих террор был оправдан, под него подводились идеологические обоснования. Вера в близкое достижение провозглашенных руководством страны целей, мечты о счастливо и разумно устроенном обществе, в котором окончательно (после сокрушения «врагов народа») будут побеждены зло и несправедливость, еще не были подорваны. Массовый энтузиазм и патриотическое воодушевление питали созидательные процессы, развивавшиеся параллельно.

---

[1] Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 350.

[2] Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко.— М., 1962, с. 398.

В этой обстановке судьба Художественного театра складывалась особняком. На рубеже 1920—1930-х годов разрушительное давление на МХАТ нарастало извне и отчасти изнутри (были разногласия с «красным директором», как тогда называли, М. С. Гейтцем). В надежде спасти «приближающийся к катастрофической гибели Художественный театр» Станиславский обратился с письмом в правительство. В январе 1932 года решением Президиума ЦИК СССР театр был переименован из МХАТ-первого в МХАТ СССР и передан в ведение ЦИК СССР.

Художественному театру покровительствовал Сталин, который неоднократно посещал его спектакли. МХАТ оказался в положении своего рода «придворного» театра... Преследования его прекратились. Напротив, стали множиться знаки поддержки и одобрения: субсидии, ордена, почетные звания, премии, льготы, пайки.

С 1928 года правительственным постановлением Немировичу-Данченко и Станиславскому назначены пожизненные пенсии. Оба продолжали пользоваться правом свободного выезда за границу. До 1941 года Немирович-Данченко вместе с женой Екатериной Николаевной [1] летний отдых ежесезонно проводил на модных европейских курортах, особенно любил Швейцарию, берег Женевского озера («тут очень, замечательно хорошо»,— писал он сыну Михаилу в июле 1930 года). К его услугам были комфортабельные санатории Крыма, Кавказа, подмосковной Барвихи. Отдыхал он и у себя на даче в Заречье.

У Немировича-Данченко есть ряд статей и речей, где он провозглашает хвалу Сталину. Одно из его выступлений 1937 года завершалось словами о «том образе, который, как самый мощный вдохновитель, незримо присутствует везде, где только зарождается благородная мысль и где строится новая, счастливая жизнь,— о великом Сталине!» [2]. Он говорил, как полагалось тогда по закрепившемуся неписаному ритуалу — в официальных речах так поступали почти все, не исключая М. Горького, А. Н. Толстого, М. А. Шолохова и других корифеев культуры и искусства. Мог ли позволить себе Немирович-Данченко нарушить ритуал? Но чувство сожаления и горечи вызывают не только процитированные строки, а также некоторые его оценки, отнесенные к прошлому. Например, безоговорочное суждение о «забитости, темноте, растерянности, склонности к бесплодному созерцанию и мелкому скептицизму» русской предреволюционной интел-

[1] Е. Н. Немирович-Данченко (урожд. Корф) скончалась в 1938 г.

[2] Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие. Т. 1.— М., 1952, с. 44.

лигенции... Или сопоставление 1937 и 1906 годов, когда вырванные у царизма «свободы», по словам режиссера, «были вскоре залиты морями народной крови, а радужные перспективы, мерещившиеся многим прекраснодушным интеллигентам, закрыты лесами виселиц. Я счастлив, что дожил... до блестящего торжества сталинских пятилеток, Сталинской Социалистической Конституции». Это говорилось в декабре 1937 года перед труппой МХАТа. Позднее режиссера назначили председателем Комитета по присуждению Сталинских премий.

Что знал Немирович-Данченко о тогдашних тюрьмах, концлагерях, о миллионах безвинных людей (зачастую лучших!), уморенных голодом, расстрелянных, замученных, сосланных?! Среди этого действительного моря бесчисленных жертв, народных слез и мучений МХАТ теперь предстал весьма комфортабельным, житейски процветающим островком. И в этом заключалась нараставшая драма театра, когда-то присягнувшего идеалам свободы, правды, достоинства человека, защиты униженных и угнетенных и лишенного возможности протеста.

В контрастах действительности, имевшей сверкающий фасад и чудовищную изнанку, заключались истоки драматичности судеб многих деятелей искусства. Немирович-Данченко, который всегда призывал идти от жизни, учил понимать «крупные страдания», сочувствовать страданиям народа, оказался перед лицом беспощадной, не терпящей никакого свободомыслия тирании, но такой «ласковой», такой «милостивой» к тем, кто попадал в фавор.

Мы не знаем, какие муки испытывала совесть художника, но нет оснований сомневаться в его внутренних, нравственных оценках происходившего, в его осуждении несправедливости. Путь, какой выпал народу, надо было пройти вместе с народом. А его, Немировича-Данченко, долгом своему народу оставался созданный им театр — один из лучших в мире. «Если бывают художники, для которых противостояние ходу вещей есть и источник сил и цель творчества, Немирович-Данченко не из их числа»,— заметил один из его биографов [1]. В смысле политическом, в отношении к общегосударственному «ходу вещей» это, видимо, так. Но в вопросах художественных, нравственно-эстетических режиссер никогда не пускал дела на самотек, не мыслил себя вне борьбы. И на подходе к своему восьмидесятилетию руководитель театра, превозмогая сопротивление времени, стремился сделать все, чтобы сохранить лучшее во МХАТе, посильно уберечь его от надвинувшихся трудностей, искушений и болезней.

---

[1] Соловьева И. Немирович-Данченко.— М., 1979, с. 327.

«МХАТ тридцатых годов разделял судьбу страны и, будучи сценой времени, не мог не пережить все трагические противоречия его,— обоснованно пишет исследовательница М. Г. Литаврина.— Пережить и остаться верным знамени Художественного, завоевавшего любовь не одного зрителя, а миллионов... Но когда речь шла о деле, о сцене театра, Немирович, что называется, стоял насмерть. Толстым и Горьким он оборонялся от драматургической конъюнктурщины»[1]. Чувством ответственности за дело, которому отдал жизнь, пронизаны его будни, его каждодневный собирательный труд: репетиции, читки пьес, административные хлопоты. На его плечах по-прежнему не только МХАТ, но и музыкальная студия, ставшая Музыкальным театром им. Вл. И. Немировича-Данченко. После смерти Станиславского (1938) он особенно остро ощущает свое предназначение в театре, свою незаменимость. «Я еще очень нужен и в моих театрах и на театральном фронте. А ведь мне 81 год! Хотя совсем старым все еще не могу себя почувствовать»,— признавался он в феврале 1940 года[2].

Главный его «фронт» — репертуар. Он, как мог, ограждал афишу от скороспелых, конъюнктурных поделок, от давления власть имущей бюрократии, неутомимо навязывавшей театру свой «социальный заказ». Здесь позиции Немировича были обычно тверды. Один из эпизодов такой борьбы связан с попытками внедрить в репертуар МХАТа пьесу «Простое дело» (1936). Генеральный прокурор А. Я. Вышинский пригласил режиссера на ее читку в свой кабинет, где были собраны сотрудники прокуратуры, Главреперткома и т. п. Немировичу-Данченко объяснили, как актуальна и благородна постановка этой пьесы, где разоблачаются вредители и шпионы и героизируется образ следователя... У руководителя МХАТа была иная точка зрения, и пьеса не попала на сцену.

Как и прежде, когда наступали смутные, тревожные, трудные для выбора времена, Немирович-Данченко ищет репертуарной опоры у классиков. Его собственные главные спектакли — «Воскресение», «Анна Каренина» по Л. Н. Толстому, «Враги» М. Горького, поставленные заново «Три сестры». Каждый из них стал крупным событием театральной жизни: вечные вопросы нравственной жизни человека, его духовной борьбы за свои идеалы, тайны его падений и его выпрямлений находили глубокий отклик в зале. Великие романы и пье-

---

[1] Литаврина М. МХАТ, тридцатые и мы. Неюбилейные заметки.— «Москва», 1988, № 10, с. 164.

[2] Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 483.

сы увлекали режиссера огромной правдой, психологической наполненностью н многогранностью образов. Он остался верен своему убеждению в том, что если произведение принадлежит перу своего национального писателя, то материал становится вдвойне близок природе актера. Опыт работы Немнровича-Данченко над русской классикой подвел его к выводу, что «самое высокое в искусстве исходит только нз недр глубоко национальных» («Из прошлого», с. 266.).

Мера сценической развернутости текста была разной. Скажем, исключение нз «Анны Карениной» (1937) линии Кнттн — Левин идейно обеднило инсценировку, привело к некоторым перекосам толстовского замысла. Можно заподозрить оттенок вульгарного социологизма в режиссерской трактовке, в которой «первенствующее значение» приобрел «конфликт страсти Анны с лицемерием общества и с консерватизмом семейной морали» [1]. На одном полюсе спектакля — «жестокая, фарисейская, господствующая над жизнью мораль среды н эпохи», на другом — «сильная страсть, доведенная до крайних пределов в своей требовательности» [2]. Режиссеру виделось здесь противостояние «натуральной свободы и торжественного рабства». Подобная абсолютизация страсти и любовной «свободы» была вполне в духе времени (можно предположить, что брак Кнтти н Левина, их верность друг другу — будь они показаны — вызвали бы обвинения в мещанстве, рабской психологии н т. п.). «Поди-ка, отдавайся живой охватившей тебя страсти! Попробуй-ка не надеть маски!» — восклицал Немирович-Данченко, обличая «лицемерие» светского общества [3]. Но, право же, в этой реплике не меньше н личного, весьма индивидуального отношения к «консерватизму семейной морали». Как относилось и относится к семейным драмам, к измене человечество, мы знаем не только по «светскому» обществу. У Толстого нравственный охват многозначнее. Как раз «страсть» Анны и означала ее плен, ее несвободу. И смерть героини была столько же следствием внешней драмы, сколько н трагедии борьбы тьмы н света в ее собственной душе.

Вершнной творчества Немировича-Данченко этой поры, его «лебединой песнью» стали «Три сестры» (1940).

Начиная репетиции, режиссер напомнил, что Чехов являлся «сосоздателем... соучастником в создании искусства Художественного те-

---

[1] Немнрович-Данченко Вл. И. Театральное наследие. Т. 1.— М., 1952, с. 284.
[2] Там же, с. 282.
[3] Там же, с. 286.

атра, а первая постановка «Трех сестер» была лучшим чеховским спектаклем. Но, конечно, теперь, говорил он, необходимо по-иному, свежо взглянуть на пьесу, заново почувствовать Чехова. Нельзя идти проторенным путем, ибо — Немирович-Данченко повторял одну из давних своих идей — «гибель театральных традиций заключается в том, что эти традиции превращаются в простую копию»[1].

Один из очевидцев премьеры писал о стремлении режиссера пропитать весь спектакль идеей «тоски по лучшей жизни», строить его на контроверзе возвышенной мечты и гнетущей действительности[2]. Немирович-Данченко сопоставлял «тоску чеховского пера» и существующую рядом с нею устремленность к радости жизни. «Зерно», идею спектакля режиссер определял следующими словами: «Мечта, мечтатели, мечта и действительность; и — тоска: тоска по лучшей жизни. И еще нечто очень важное, что создает драматическую коллизию,— это чувство долга. Долга по отношению к себе и другим. Даже долга, как необходимости жить»[3].

В спектакле, в его прозрачной и возвышенной атмосфере, в подчеркнутом благородстве героев возникал характерный чеховский мотив — жажда пробуждения скрытых сил человека, мечта о людях-подвижниках, которые, по слову писателя, «нужны как солнце». МХАТ искал и воплотил в своих заново осмысленных «Трех сестрах» актуальную для времени идею близости, родственности, братства и «сестринства» как глубинной и определяющей связи людей. Немирович-Данченко настойчиво добивался полноты раскрытия нравственно-художественных задач, которыми он хотел увлечь зрителя. От художника спектакля В. В. Дмитриева режиссер требовал, чтобы тот, создавая декорации, думал «о доме Прозоровых, именно обо всем доме». Герои спектакля в «предрассветном настроении и говорят громко»; Немировичу-Данченко необычайно важным казалось передать, что они «очень любят друг друга, страшно родные»[4].

Режиссер увлекся работой и увлек за собой актеров, среди которых были К. Н. Еланская, А. К. Тарасова, А. П. Георгиевская, А. И. Степанова, Н. П. Хмелев, А. Н. Грибов, Б. Н. Ливанов. Хмелев

---

[1] Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие. Т. 1, с. 319.

[2] Виленкин В. Воспоминания с комментариями.— М., 1982, с. 72.

[3] Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. «Три сестры» А. П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года.— М., 1965, с. 149.

[4] Там же, с. 166.

вспоминал о том, каким наслаждением было репетировать под руководством Владимира Ивановича: «Это целый университет наблюдательности и художественного такта... В нем живет целая эпоха. Посмотрите на его лицо, когда он говорит о Чехове, на его движения — вот он встал, сел, подал руку: во всем этом воскресает драгоценное ощущение действительности, видишь воочию человека того времени, дышишь воздухом, которым должна быть пропитана роль. Его присутствие — огромная, ни с чем несравнимая ободряющая сила» [1].

Внутренний пафос чеховского творчества, сплотивший МХАТ на заре его существования, теперь снова оказывался едва ли не более насущным. «У Чехова, как писателя,— говорил режиссер на репетициях,— есть одно свойство, качество чрезвычайно глубокое, чрезвычайно тонкое, почти неуловимое. Это — способность путем своего духовного влияния на актеров, играющих пьесу, объединять их... И вы в «Трех сестрах» почувствовали какое-то единение, почувствовали себя членами какой-то единой семьи... Сейчас я могу только призывать вас очень дорожить тем единением, которое происходит от самого искусства» [2].

С этим драгоценным обретением театр обращался к зрительному залу, к народу, заставляя задуматься, печалиться и радоваться, тревожиться и надеяться. Спектакль звал помнить о гражданских чаяниях Чехова, любившего свой народ «до страдания» и твердо веровавшего в то, что «вся Россия наш сад».

Текст пьесы, конечно, воспринимался залом иначе, чем в начале века. Слова Тузенбаха о том, что «пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая сильная буря...», зрители поверяли своими чувствами, историческим опытом родины, испытавшей великие бури и потрясения. Острой, пронзительной болью, скорбной надеждой захватывал финальный монолог Ольги — К. Н. Еланской: «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было... Но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас. Счастье и мир наступят на земле. И помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь...» В этом монологе на одной из генеральных репетиций у Ольги — К. Н. Еланской появилась слеза, которую она легким взмахом руки бросила в зал. «Это было очень сильно,— говорил Немирович-Данченко.— Это

---

[1] «Ежегодник МХТ», 1945, т. II, с. 394.

[2] Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. «Три сестры» А. П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года, с. 537—538.

секунды, для которых существует театр... самое настоящее вдохновение»[1].

Мхатовские предвоенные «Три сестры» были полны исторического смысла. В них как бы кристаллизовалась формула времени: сознание его трагических противоречий, отрезвление и вера в грядущее, утверждение жизни, опирающееся на стоическое чувство необходимости «жить», исполняя свой долг и сохраняя любовь и братство. Считанные месяцы отделяли премьеру спектакля от роковых дней, когда на стенах домов запламенели плакаты «Родина-мать зовет!» и непривычно прозвучало единственно возможное тогда обращение к народу: «Братья и сестры... друзья мои!»

Один из свидетелей генеральной репетиции вспоминал: «Поднялся занавес. Два акта, включая антракт, я сидел как прикованный — я не помню, чтобы я в своей жизни когда-либо испытывал что-либо подобное, подобную духовную полноту и счастье, я не знаю, какое из благ мира могло бы сравниться с этим благословенным утром в Московском Художественном театре. Я понял, что спектакль этот вечен, что он есть вершина искусства, что миллионы и миллионы пройдут сквозь этот спектакль, как сквозь очистительную купель; что это то духовное оружие, которое помогает людям в их жизни»[2].

Мхатовские «Три сестры» полнее и пронзительнее других спектаклей выразили нечто сокровенное в мироощущении и надеждах современников. Немировича-Данченко особенно радовало то, что спектакль приняла молодежь. И что он единодушно был признан социально современным. По свидетельству очевидцев, и позднее, в военные годы, «Три сестры» пользовались громадным успехом; публика слушала, затаив дыхание, в зале возникали патриотические манифестации.

...В 1941 году после начала войны Владимира Ивановича эвакуировали в Нальчик, затем в Тбилиси. Но уже в сентябре следующего года он снова в Москве. О гитлеровском нашествии говорил: «Я охвачен по отношению к войне самым горячим оптимизмом... Хорошо по своему возрасту знаю, что такое русский народ и русский солдат»[3].

В нем по-прежнему кипит энергия. Он полон замыслов и надежд, мечтает поставить шекспировские трагедии «Король Лир», «Антоний и Клеопатра». Ведет репетиции «Гамлета». Задумывает книгу о про-

---

[1] Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, с. 546.
[2] Там же.
[3] Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 551.

цессе создания спектакля... Однако душу бередят сомнения. В одной из бесед в сентябре 1941 года признавался: «Смогу ли я писать? Слишком я люблю жизнь... Вот хочется совершенствоваться в английском языке, а может, уже поздно... Мне бы еще пятнадцать лет жизни» [1].

На этом, завершающем витке жизни Немировича-Данченко главной его заботой остается «детище»—МХАТ. Судьба его вызывает все большую тревогу. Зоркий глаз видит то, что еще скрыто от других,— картину оскудения театра. Руководитель бескомпромиссно оценивает его состояние и обращается к коллективу МХАТа с письмом-предостережением (1942): «МХАТ подходит вплотную к тому тупику, в какой естественным, историческим путем попадает всякое художественное учреждение, когда его искусство окрепло и завоевало всеобщее признание, но когда оно уже не только не перемалывает свои недостатки, но еще укрепляет их, а кое-где даже обращает их в «священные традиции». И замыкается в себе и живет инерцией... «Остановись, просмотри свою жизнь, открой форточки для свежего воздуха, возьми метлу и вымети сор, соскобли угрожающие болячки!» [2].

Он мечтает после войны решительно обновить положение во МХАТе, намеревается все «заново ставить на ноги». А пока — продолжает держать под крепким контролем творческий процесс в театре, репетирует финал спектакля «Последние дни». Он в приподнятом настроении, подтянут, бодр, хотя иногда морщится, жалуется на то, что побаливает грудь. Говорит: «Хорошо жить! Вот так просто — хорошо жить!». Эти слова запомнила секретарь Немировича-Данченко О. С. Бокшанская. Они были произнесены 18 апреля 1943 года — в этот день Владимир Иванович был в стенах МХАТа в последний раз. Через неделю в больнице он умер от сердечного приступа.

...Вся его яркая жизнь, все его наследие остаются замечательным уроком для нашего театрального искусства. Остается злободневным и его последнее письмо коллективу МХАТа — письмо-завещание...

М. Любомудров

---

[1] Фрейдкина Л. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, с. 563.

[2] Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. Т. 2.— М., 1979, с. 551.



РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА

ВОСПОМИНАНИЯ, СТАТЬИ, ЗАМЕТКИ, ПИСЬМА

ИЗ ПРОШЛОГО

Чтобы воспоминания имели какое-нибудь значение, они должны быть прежде всего искренни.

Автор

ЧЕХОВ

Мои биографы находят, что я был влюблен в Чехова, и отсюда постановка «Чайки» в Художественном театре,— пьесы, не имевшей никакого успеха за два года перед этим в Петербурге на казенной сцене в исполнении великолепных актеров.

А критики Художественного театра настаивают, что его история только хронологически начинается с первого представления «Царя Федора», а что, по существу, началом надо считать «Чайку», что только с Чехова определяется *новый* театр и его революционное значение.

Наконец, мой биограф Юрий Соболев утверждает, что воля всей моей жизни была направлена к единой цели: к созданию Художественного театра, что все, чего я искал как драматург, как беллетрист, журналист, режиссер, театральный педагог и даже как, в юности, актер-любитель,— все стремилось к исторической встрече со Станиславским, вылившейся в восемнадцатичасовую беседу и зародившей Художественный театр. Таким образом, между всей моей работой в литературе и театре, моим влюбленным отношением к творчеству Чехова и созданием Художественного театра как бы устанавливается глубокая внутренняя связь.

Теперь, когда я обращаюсь к своим воспоминаниям, я готов этому поверить. Я вспоминаю о Чехове неотрывно от той или другой полосы моих личных, писательских или театральных переживаний. Мы жили одной эпохой, встречали одинаковых людей, одинаково воспринимали окружающую жизнь, тянулись к схожим мечтам, и потому понятно, что новые краски, новые ритмы, новые слова, которые находил для своих рассказов и повестей Чехов, волновали меня с особенной остротой. Мы как будто

пользовались одним и тем же жизненным материалом и для одних и тех же целей, потому, может быть, я влюбленно и схватывал его поэзию, его лирику, его неожиданную правду,—

неожиданную правду!

И затем нас одинаково не удовлетворял старый театр, меня острее, потому что я больше отдавался театру, его — глубже, потому что он страдал от него, страдал самыми больными писательскими переживаниями непонятости, разочарованности, сдавленной оскорбленности.

Вот почему воспоминания о Чехове скрещиваются во мне с воспоминаниями о тех моих собственных путях, которые вели к рождению Московского Художественного театра, или, как его называли — театра Чехова.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

1

Передо мной три портрета Чехова, каждый выхвачен из куска его жизни.

Первый: Чехов «многообещающий». Пишет бесконечное количество рассказов, маленьких, часто крошечных, преимущественно в юмористических журналах и в громадном большинстве за подписью «А. Чехонте». Сколько их он написал? Много лет спустя, когда Чехов продал все свои сочинения и отбирал, что сто̀ит издавать и что нет, я спросил его,— он сказал: «Около тысячи».

Все это были анекдоты с великолепной выдумкой, остроумной, меткой, характерной.

Но он уже переходит к рассказам крупным.

Любит компанию, любит больше слушать, чем говорить. Ни малейшего самомнения. Его считают «бесспорно талантливым», но кому тогда могло бы придти в голову, что это имя попадет в число русских классиков!

Второй портрет: Чехов уже признанный «одним из самых талантливых». Его книжка рассказов «Сумерки» получила полную академическую премию; пишет меньше, сдержаннее; о каждой его новой повести уже говорят; он желанный во всякой редакции. Но вождь тогдашней молодежи Михайловский не перестает подчеркивать, что Чехов писатель безыдейный, и это влияет, как-то задерживает громкое и единодушное признание.

А между тем Лев Толстой говорит:

«Вот писатель, о котором и поговорить приятно».

А старик Григорович, один из так называемых «корифеев» русской литературы, идет еще дальше. Когда при нем начали сравнивать с Чеховым одного мало даровитого, но очень «идейного» писателя, Григорович сказал:

«Да он не достоин поцеловать след той блохи, которая укусит Чехова».

А об рассказе «Холодная кровь» он сказал, правда, почти шепотом, как что-то еще очень дерзкое:

«Поместите этот рассказ на одну полку с Гоголем,— и сам прибавил: — вот как далеко я иду».

Другой такой же корифей русской литературы Боборыкин говорит, что доставляет себе такое удовольствие: каждый день непременно читать по одному рассказу Чехова.

В этот период Чехов в самой гуще столичного водоворота, в писательских, артистических и художественных кружках; то в Москве, то в Петербурге; любит сборища, остроумные беседы, театральные кулисы; ездит много по России и за границу; жизнелюбив, по-прежнему скромен и по-прежнему больше слушает и наблюдает, чем говорит сам. Слава его непрерывно растет.

Третий портрет: Чехов в Художественном театре.

Второй период в моих воспоминаниях как-то резко заканчивается неуспехом «Чайки» в Петербурге. Словно именно это надломило его жизнь, и отсюда крутой поворот. До сих пор о его болезни, кажется, никогда и не упоминалось, а вот как раз после этого Чехова иначе и не представляешь себе как человека, которого заметно подтачивает скрытый недуг.

Пишет он все меньше, две-три вещи в год; к себе становится все строже. Самая заметная новая черта в его повестях это то, что он, оставаясь объективным, изощряя свое огромное художественное мастерство, все больше и чаще позволяет своим персонажам рассуждать; преимущественно о жизни русской интеллигенции, заблудившейся в противоречиях, нежащейся в мечте и безволии. Среди этих рассуждений вы с необыкновенной отчетливостью различаете мысли самого автора, умные, меткие, благородные, выраженные изящно, с огромным вкусом.

Каждый его новый рассказ уже некоторое литературное событие.

Но главное в этом периоде: Чехов-драматург, Чехов — создатель нового театра. Он почти заслоняет себя как беллетриста. Популярность его ширится, образ его приобретает через театр новое обаяние. Он становится самым любимым, песня об его безыдейности замирает. Его имя уступает только еще живущему среди нас и неустанно работающему великому Толстому.

Но вместе с тем, как растет его слава, приближается и его жизненный конец. Каждую новую вещь его читатель встречает уже не с обычной читательской беспечностью, а с какой-то нежной благодарностью, с сознанием, что здесь отдаются догорающие силы.

Три портрета на протяжении восемнадцати лет. Чехов умер сорока трех, в 1904.

2

В Москве часто организовывались кружки писателей, всегда не надолго, быстро рассыпались. Одним из таких кружков заведывал Николай Кичеев, редактор журнала «Будильник». Всегда очень приличный, корректный, приветливый, немножко холодноватый, болезненный, говорил всегда негромко и сам почти не смеялся,— даже странно было, что это редактор именно юмористического журнала. Но он любил смех больше всего на свете, чувствовал его силу и был из тех, которые считают остроумие величайшим даром человека. Я его знал уже давно; в годы моих литературных начинаний мы с ним вдвоем вели в «Будильнике» театральный отдел за общей подписью «Никс и Кикс».

Кружок был довольно пестрый. В политическом отношении направление было одно: либеральное, но с довольно резкими уклонами и влево и вправо. В то время, как для одних главнейшей целью художественного произведения были «общественные задачи», другие выше всего ценили в нем форму, живой образ, слово. Первые примешивали политику решительно ко всякой теме; за ужином говорили такие речи, что надо было поглядывать на подававших лакеев,— нет ли среди них шпионов; другие же оставались холодными,— не возражали из чувства товарищества, зато по уголкам называли эти речи «кукишем в кармане».

Настоящие «либералы» с гордостью носили эту кличку. Я как сейчас вижу перед собой на каком-нибудь бан-

кете Гольцева. Он до конца жизни остался честнейшим человеком и преданнейшим прогрессу журналистом. Но стоило ему начать застольный спич, как от него веяло холодом; и чем он серьезнее, тем скучнее. Всё, что он скажет, все вперед знали наизусть. Но либерально настроенным барышням это нравилось, нравились красивые слова,— барышням и, очевидно, большинству слушателей, которые с постно-серьезными лицами сочувственно кивали в такт каждой Гольцевской запятой и горячо аплодировали, когда он ставил хорошую точку. Им особенно то и нравилось, что они тоже все это отлично знают, что он говорит.

Как-то я ехал с Чеховым в пролетке; извозчик не успел свернуть с рельсов,— пролетка столкнулась с трамваем, перевернулась; переполох, испуг, крики; поднялись мы невредимыми; я сказал:

«Вот так, в один миг, могли мы и умереть».

«Умереть, это бы ничего,— сказал Чехов,— а вот на могиле Гольцев говорил бы прощальную речь — это гораздо хуже».

Это не мешало нам относиться к Гольцеву с большим уважением.

Из писателей настоящим кумиром для них был Щедрин. Но и тут: не за громадный сатирический его талант, а за яркий либерализм. В ту пору выработался даже трафарет: с каждого сборища с речами и вином посылать Щедрину приветственную телеграмму (он жил в Петербурге).

Чисто художественные задачи ставились под подозрение:

«Ах, искусство для искусства? «Шепот, робкое дыханье, трели соловья»? Поздравляем вас».

Но и противоположная группа писателей ширилась. Надоели общие места, избитые слова, надоели штампованные мысли, куцая идейность. И противно было, что часто за этими ярлыками «светлая личность», «борец за свободу» прятались бездарность, хитрец...

Владевший молодыми умами, Михайловский своими критическими статьями держал на вожжах молодую художественную литературу. Не шутя говорили, что для успеха необходимо пострадать, быть сосланным хоть на несколько лет. Одно время имел огромный успех писатель, весь литературный талант которого заключался в его длинной, красивой бороде, но он написал небольшой

рассказ и выступил с ним, вернувшись прямо с политической ссылки. Стихотворная форма презиралась. Остались только «Сейте разумное, доброе» или «Вперед без страха и сомненья», что и цитировалось до приторности. Пушкин и Лермонтов покрылись на полках пылью.

На одном из сборищ, в отдельной комнате ресторана появился Чехов. Кичеев, знакомя нас, шепнул мне:

«Вот кто далеко пойдет».

Его можно было назвать скорее красивым. Хороший рост, приятно вьющиеся, заброшенные назад каштановые волосы, небольшая бородка и усы. Держался он скромно, но без излишней застенчивости; жест сдержанный. Низкий бас с густым металлом; дикция настоящая русская, с оттенком чисто великорусского наречия; интонации гибкие, даже переливающиеся в какой-то легкий распев, однако, без малейшей сентиментальности и уж, конечно, без тени искусственности.

Через час можно было определить еще две отметных черты.

Внутреннее равновесие, спокойствие независимости — в помине не было этой улыбки, которая не сходит с лиц двух собеседников, встретившихся на какой-то обоюдно приятной теме. Знаете эту напряженную любезную улыбку, выражающую: «Ах, как мне приятно с вами беседовать»,— или: «У нас с вами, конечно, одни и те же вкусы».

Его же улыбка,— это второе,— была совсем особенная. Она сразу, быстро появлялась и так же быстро исчезала. Широкая, открытая, всем лицом, искренняя, но всегда накоротке. Точно человек спохватывался, что, пожалуй, по этому поводу дольше улыбаться и не следует.

Это у Чехова было на всю жизнь. И было это фамильное. Такая же манера улыбаться была у его матери, у сестры и, в особенности, у брата Ивана.

Я, конечно, знал его рассказы. Под многими он уже подписывался полной фамилией, но под мелочами его еще держалась подпись «Чехонте».

Незадолго перед этим он поставил свою первую пьесу «Иванов» в частном театре Корша. Написал он «Иванова» в восемь дней, залпом. Предлагать на императорскую сцену он и не пытался. Отдал в частный театр Корша. Там в это время служил чудесный актер Давыдов.

Играли «Иванова» актеры, кажется, очень хорошо. По крайней мере, в семье Чехова часто и подолгу хвалили

их. Но успех был неровный, а для частного театра это все равно что неуспех.

В московских театральных кругах тогда прислушивались к мнениям двух критиков — Флерова-Васильева и, отчасти, хлыщеватого Петра Кичеева — только однофамильца редактора «Будильника» Николая Кичеева. П. Кичеев грубо бранил пьесу и какими-то соображениями пытался доказать, что Чехов не может быть поэтом, потому что он врач. Флеров — критик, вообще заслуживающий благодарного воспоминания — тоже критиковал пьесу, но кончал приблизительно так: «И все-таки не могу отделаться от впечатления, что у молодого автора настоящий талант».

Что этот талант требует и особого, нового сценического, театрального подхода к его пьесе,— такой мысли не было не только у критиков, но и у самого автора, вообще не существовало еще на свете, не родилось еще.

Я познакомился с «Ивановым», когда пьеса была уже напечатана. Тогда она мне показалась только черновиком для превосходной пьесы.

На нас произвел большое впечатление первый акт, один из лучших чеховских «ноктюрнов». Кроме того, захватила завидная смелость, легкость, с которой автор срывает маски, фарисейские ярлыки. Но смешные фигуры как будто были шаржированы, некоторые сцены слишком рискованны, архитектоника пьесы не стройная. Очевидно, я недооценил тогда силы поэтического творчества Чехова. Сам занятый разработкой сценической формы, сам еще находившийся во власти «искусства Малого театра», я и к Чехову предъявлял такие же требования.

И эта забота о знакомой мне сценической форме заслонила от меня вдохновенное соединение простой, живой, будничной правды с глубоким лиризмом.

До «Иванова» он написал две одноактных шутки: «Медведь» и «Предложение». Они имели большой успех, игрались везде и часто. Чехов много раз говорил:

«Пишите водевили, они же вам будут давать большой доход».

Прелесть этих шуток была не только в смешных положениях, но и в том, что это были живые люди, а не сценические водевильные фигуры, и говорили они языком, полным юмора и характерных неожиданностей.

Но и эти шутки шли на частной сцене.

«Иванов» был напечатан в «толстом» журнале. Ежемесячные журналы, как правило, пьес не печатали, но для Чехова — вот видите — уже было сделано исключение. Правда, гонорар он получил очень маленький, настолько маленький, что, помню, Чехов с трудом поверил мне, когда я ему сказал, что за свою пьесу в еженедельном журнале получил больше чем втрое.

Как раз в этом же сезоне в императорском Малом театре была поставлена моя новая комедия «Последняя воля». Пьеса очень нравилась актерам. Она была написана, как выражались тогда, в мягких тонах, никого не обижала, ничего не революционизировала, а главное, в ней были отличные роли: большие сцены с темпераментом и с эффектными «уходами».

Тогда актеров еще вызывали среди действия. Одни выходили, кланялись, другие актеры должны были выждать, пока товарищ откланяется, потом продолжать действие.

Эти уходы надо было уметь писать. Помню, у меня в третьем акте был точно турнир эффектных выходов. Вот Музиля вызвали раз, а Федотову два, а Никулину уже три раза. Да как! Всем театром. Федотовой это не может быть обидно, потому что у нее еще впереди целая сцена с эффектным концом «под занавес».

До постановки даже завязалась забавная борьба из-за одной роли. Это хочется рассказать, потому что типично для тогдашнего театра. Через десять лет нечто в этом роде повторится при постановке «Дядя Вани» в Художественном театре, и какая разница будет в разрешении «конфликта».

«Последнюю волю» взял для своего бенефиса Музиль. Для автора это было лестно, потому что Музиль, пользуясь дружбой с Островским, давал всегда его новую пьесу. Так к этому московская публика и привыкла: видеть премьеру знаменитого драматурга в бенефис Музиля. И вот это был первый его бенефис после смерти Островского.

Как вдруг заявила желание взять «Последнюю волю» для своего бенефиса первая тогда актриса театра Федотова. Музиль должен был уступить.

В пьесе была «выигрышная» роль жены управляющего; роль была назначена Никулиной. Но Федотова, взяв пьесу в бенефис, запротестовала и заявила о том, чтобы роль была передана Садовской, актрисе не менее чудесной, чем Никулина. Последняя подняла бунт. Режиссер

и управляющий театром были бессильны бороться с желанием Федотовой. Автор беспомощно пожимал плечами: и Садовскую и Никулину он ценил одинаково высоко. Никулина сначала шумела, потом плакала, а потом понеслась с курьерским поездом в Петербург жаловаться директору императорских театров, а не поможет,— самому министру.

Вернулась она с каким-то письмом к управляющему театрами. Но тут уже и Садовская ни за что не хотела возвращать роль. Тогда Федотова, запутавшись, отказалась ставить пьесу в свой бенефис. Не на шутку заволновался автор. Но Музиль возобновил свою просьбу и взял пьесу. Что же касается роли жены управляющего (сам Музиль играл управляющего), то он сказал автору:

«Вы уж позвольте мне самому решить этот вопрос. И Никулина и Садовская — обе мои *кумы,* как-нибудь столкуюсь с ними».

Несколько дней он вел отчаянные переговоры с обеими крестными матерями своих детей. Победила более темпераментная Никулина.

Славу Московского Малого театра могла оспаривать только парижская «Французская комедия». Пьесу играли самые лучшие актеры — Федотова, Ермолова, Никулина, Ленский, Южин, Рыбаков, Музиль,— все знаменитые имена, и пьеса делала полные сборы. А в Петербурге пьеса шла в бенефис первой артистки Савиной, в присутствии царя и его семьи. После 3-го действия царь... как бы это выразиться?.. захотел посмотреть на автора. Побежали за автором. Пока я шел, директор театров шептал сзади меня: «Не заговаривайте с ним первый, не заговаривайте первый». Александр Третий стоял на сцене, около Савиной, окруженный свитой, высокий, плотный, с окладистой бородой и большой лысиной.

Я знал одного исправника с такой же лысиной, которою исправник очень гордился, так как ему часто говорили, что она похожа на царскую.

Был один цензор, который при описании цветников вымарывал цветок «царская бородка».

3

Первое время нашего знакомства мы встречались не часто, даже не могли бы назвать себя «приятелями». Впрочем, я не знаю, был ли Антон Павлович вообще с кем-нибудь очень дружен. Мог ли быть?

У него была большая семья: отец, мать, четыре брата и сестра. По моим впечатлениям отношение к ним у него было разное, одних он любил больше, других меньше. На одной стороне была мать, два брата и сестра, на другой — отец и другие два брата. Брат Николай, молодой художник, умер от чахотки как раз в годы нашего первого знакомства. Его другого брата, Ивана, о котором я уже упоминал, я постоянно встречал у Антона Павловича и в деревне, и в Крыму. Он — это я почувствовал особенно ярко после смерти Антона Павловича — необыкновенно напоминал его голосом, интонациями и одним жестом: как-то кулаком по воздуху делать акценты на словах.

Я не знаю, точно, какое отношение было у А. П. к отцу, но вот что раз он сказал мне.

Это было гораздо позднее, когда мы уже были близки. Мы оба были зимой на Французской Ривьере и однажды шли вдвоем с интимного обеда от известного в то время профессора Максима Ковалевского, — у него была своя вилла в Больё. Мы шли «зимней весной» в летних пальто, среди тропической зелени и говорили о молодости, юности, детстве, и вот что я услыхал:

«Знаешь, я *никогда* не мог простить отцу, что он меня в детстве сек».

А к матери у него было самое нежное отношение. Его заботливость доходила до того, что, куда бы он ни уезжал, он писал ей каждый день хоть две строчки. Это не мешало ему подшучивать над ее религиозностью. Он вдруг спросит:

«Мамаша, а что, монахи кальсоны носят?»

«Ну, опять! Антоша вечно такое скажет!..» Она говорила мягким, приятным низким голосом, очень тихо.

И вся она была тихая, мягкая, необыкновенно приятная.

Сестра, Марья Павловна, была единственная, это уже одно ставило ее в привилегированное положение в семье. Но ее глубочайшая преданность именно Антону Павловичу бросалась в глаза с первой же встречи. И чем дальше, тем сильнее. В конце концов она вела весь дом и всю жизнь свою посвятила ему и матери. А после смерти Антона Павловича она была занята только заботой о сохранении памяти о нем, берегла дом со всей обстановкой и реликвиями, издавала его письма и т. д.

И Антон Павлович относился к сестре с необычайной преданностью. Впоследствии, судя по опубликованным

письмам, это даже возбуждало временами ревность его жены, О. Л. Книппер.

Антон Павлович очень рано стал «кормильцем» всей семьи и, так сказать, главой ее. Я не помню, когда умер отец. Я встречал его редко. Осталась в памяти у меня невысокая суховатая фигура с седой бородой и с какими-то лишними словами.

Первые годы А. П. постоянно нуждался в деньгах, как и все русские писатели, за самыми ничтожными исключениями. Письма А. П-ча, опять-таки как и письма большинства писателей, были в то время полны просьб о высылке денег. Вопрос о гонорарах, кто сколько получает, как платят издатели, занимал много места в наших беседах.

Кстати сказать, в денежных расчетах Антон Павлович был до щепетильности аккуратен. Терпеть не мог должать кому-нибудь, был очень расчетлив, не скуп, но никогда не расточителен; относился к деньгам как в большой необходимости, а с богатыми людьми вел себя так: богатство это их личное дело, его нисколько не интересует и не может ни в малейшей степени изменять его отношение к ним.

Когда бывал в Монте-Карло, играл, но очень мало и сдержанно, ни разу не зарывался; большею частью был в небольшом выигрыше. В московских клубах никогда не играл.

Очень заботился о том, чтобы после его смерти мать и сестра были обеспечены.

Когда он задумал покупать имение,— я его спросил, какая ему охота возиться с этим — он сказал:

«Не надо же будет думать ни о квартирной плате, ни о дровах».

4

Кто-то, стараясь написать о Чехове что-то самое лестное, назвал его «борцом за свободу». Чехов, конечно, оценивал свободу как первейшую необходимость человеческого существования, но если бы он прочел, что его называют «борцом», он очень заволновался бы.

«Позво-ольте, какой же я борец?» И заходил бы по комнате крупными шагами, заложив руку в карманы брюк. «Я же не подам ему руки за такую чепуху»,— прибавил бы он по адресу автора, поправляя в волнении пенсне на шнурке.

Это так я рисую себе его в последние годы, но и в молодые, когда он еще не носил пенсне, эпитет борца подходил бы к нему очень мало.

Через восемь-девять лет после «Иванова» Треплев в «Чайке» будет говорить:

«Нужны новые формы, новые формы нужны, и если их нет, то ничего не нужно».

И не раз мечта о каком-то новом театре встретится у Чехова, но никогда нигде он не выступал за новые формы как «борец», ни на каких диспутах, ни в шумных беседах, ни в каких-нибудь специальных статьях.

Мало того, даже через год существования Художественного театра, после того, как «Чайка» была реабилитирована, после того, как новые формы уже *реально засверкали,* Чехов отдавал свою другую пьесу, «Дядю Ваню», в императорский театр. Он не хотел нарушать личные отношения, не хотел подчеркивать, что предпочитает новую молодую труппу знаменитой труппе Малого театра. Какой же это борец!

Трудно сказать, как глубоко сидело в нем желание писать для театра. Во всяком случае, он много лет делал вид, что это для него — занятие второстепенное. Было ли это вполне искренно или он заставлял себя так думать, не знаю. Думаю, что и никто не мог знать.

Он хотел, чтоб не забывали, что он прежде всего врач, потом писатель, а потом уж драматург. Последнее — между прочим, по пути. Как очень умный человек он видел ясно, что для того, чтобы пьеса попала на императорскую сцену, надо было или писать как-то по-особенному, или делать что-то в смысле связей, знакомства. Один беллетрист сказал: «Для того, чтобы пьесу написать, нужен талант, а чтобы ее поставить, нужен гений». И Чехова не тянуло преодолевать какие-то скучные, а может быть, и унизительные трения, и он предпочитал смотреть на театр как на побочный заработок.

5

Между чеховскими персонажами и теми образами, которые приносились драматургами старым актерам, была пропасть. Нет и в помине того сценического *лака,* каким мы, драматурги, считали необходимым покрывать наших героев и, в особенности, наших героинь. Простые

люди, говорящие о самых простых вещах, простым языком, окруженные будничной обстановкой.

Никто из них не говорит ни патетических, ни слезливых монологов, никто не говорит о вечных идеалах, никого автор не наряжает в героические тоги, наоборот — обнажает, подчеркивает их дурную истеричность, мелкий эгоизм,— и, тем не менее, сердце расширяется от сочувствия,— сочувствия даже не им, не этим людям, а *через них* неясной мечте о неясной лучшей жизни.

И при необычайной простоте, все вместе поразительно музыкально: и эта запущенная усадьба, и лунная ночь, и копны сена, и крик совы, и сдавленное спокойствие Сарры, и тоска Иванова, и плачущая виолончель графа.

Все это не надумано. Самое замечательное, что Чехов сам не разбирался в том богатстве красок и звуков, какое изливал в своих картинах. Он просто хотел написать пьесу, самую обыкновенную пьесу.

Те, кто писали, что он искал новую форму, ставил перед собой задачи быть новатором,— делали грубейшую ошибку.

Он так же, как и всякий драматург, думал о хороших ролях для актеров. Ни о какой революции театра он и не помышлял. Не думал даже быть оригинальнее других. Самым искренним образом хотел приблизиться к тем требованиям, какие предъявлялись драматургу современным театром.

Но он представлял себе людей только такими, как наблюдал их в жизни, и не мог рисовать их оторванными от того, что их окружало: от розового утра или сизых сумерек, от звуков, запахов, от дождя, от дрожащих ставень, лампы, печки, самовара, фортепьяно, гармоники, табаку, сестры, зятя, тещи, соседа, от песни, выпивки, от *быта,* от миллиона мелочей, которые делают жизнь теплой.

Смотрел он на людей своими собственными глазами, а не глазами Толстого, Достоевского, Тургенева, Островского.

А тем более не глазами Гольцева, Михайловского, не глазами публицистики и журнальных статей.

Земский врач. Помилуйте, да достаточно было просто произнести эти слова, чтобы русский интеллигент, студент, курсистка сделали почтительное лицо. Раз на сцену

выводится земский врач, симпатии публики обеспечены, это «светлая личность», это «общественные идеалы», это патент на «положительное» лицо в пьесе. У меня только что, в этой самой «Последней воле», один из главных персонажей — земский доктор,— и уж, конечно, хороший человек.

Или: честный человек, который смело всем говорит правду и произносит тирады о честности, о долге на каждом шагу,— это же прямо героическое лицо драмы.

И вдруг этот герой, земский врач Львов в «Иванове», оставшись один, говорит:

«Черт знает что! Мало того, что *денег за визиты не платят...»* и т. д.

Вот один штрих, всего одна фраза, а маска сорвана. И чем дальше, тем яснеее для вас, что это тип узкого, мелкого, черствого, эгоистического фразера. Он честный, ужасно честный, за версту видно, какой он честный, по выражению графа, «распирает» от честности, но когда он рыцарски кричит:

«Господин Иванов! Объявляю во всеуслышание, что вы подлец»,—

то в зале уже не находится ни одного зрителя, который был бы на его стороне. И всякий думает: «бог с ней, с его честностью».

Ну как же было актеру загореться этой ролью? Как мог играть эту роль в театре Корша «драматический любовник» Солонин, когда все его актерское существо приурочено к тому, чтобы, когда он называет кого-то на сцене подлецом, вся зала ему аплодировала?

Как это можно, чтобы главное лицо пьесы, сам Иванов, крикнул на страдающую чахоточную жену:

«Жидовка!»

И сейчас же:

«Так знай, что ты скоро умрешь. Мне доктор сказал».

Или роль Сарры. Идет драматическая сцена, а она говорит: «Давайте на сене кувыркаться».

Для Чехова нужны были другие актеры, другое актерское искусство. И еще что-то другое.

Ведь среди тогдашних актеров было очень много и с большим талантом, и с тонким вкусом, и литературно чутких. Тот же прекрасный актер Давыдов, игравший в Москве самого Иванова, вернувшись обратно на петербургскую императорскую сцену, добился, чтобы там поставили «Иванова».

И «Иванов» имел даже большой успех. Но этот успех не оставил в театре никакого следа. Потому что это все-таки было не «чеховское», это был не тот мир, который был создан его, Чехова, воображением. Не было ничего нового. Были те же самые люди, каких публика видела уже много-много раз, т. е. все те же прекрасные индивидуальности: Савина, Варламов, Далматов, Стрепетова и т. д. в своем приподнятом театральном настроении. Новый парик, новый фасон платья не меняли *человека*. Кроме того были те же зеленые холсты, изображающие деревья,— сад, какой публика видела вчера в совсем другой пьесе и увидит завтра в третьей; тот же разлитый зеленоватый электрический свет, который публика давно привыкла принимать за лунный, хотя он никогда не был похож на лунный. Были тех же громадных размеров павильоны, которые должны были изображать вчера купеческие хоромы, а сегодня небольшие, уютные комнаты усадьбы. Был успех любимых актеров,— так приятно увидать их еще раз в другом платье и в другом гриме; и успех автора, которого публика уже начала любить за его рассказы и повести.

Но не было самого важного, без чего все остальное имеет очень невысокую, быстро преходящую ценность,— не было того нового отражения окружающей жизни, какое принес новый поэт, не было Чехова.

ГЛАВА ВТОРАЯ

1

Зиму мы жили в Москве или в Петербурге, а летом искали возможностей проводить в деревне, в поездках. Надо было окунуться в жизнь усадьбы и жизнь сельской, так называемой, интеллигенции, чтоб оценить в полную меру Чехова-поэта и Чехова-бытописателя.

Я женился на дочери известного русского педагога барона Корфа. Его имение после смерти, по требованию вдовы и дочерей, было продано крестьянам за полцены; оставалась непроданной только усадьба и 25 десятин земли. Там я с женой проводили летние месяцы. Вдова и сестра моей жены не хотели возвращаться в дом, где умер Корф.

Брошенные усадьбы разрушаются очень быстро. Когда я в первый раз приехал, с отъезда владельцев прош-

ло всего четыре года, но уже была полная запущенность.

Имение было на юге, в степной губернии, по берегу извилистой речки, с огромным парком. Дом был длинный, старый. Первые годы, пока мы не ремонтировали его, мы могли жить только на одной половине; на другой, где были большой зал и гостиные, были сложены зимние рамы, свалены кучами всевозможные семена, аккуратно разложены только что собранные яблоки, груши, помидоры, перец. Под лестницей террасы с подгнившими ступенями жили ужи. На террасу забирались жабы, и когда я вечером писал и от моей лампы падал свет на белую стену, то на это световое пятно бросались черные жучки, а жабы прыгали на стену и ловили их.

Речку где-нибудь в полуверсте можно было перепрыгнуть, или она так зарастала высоким камышом и красавицей осокой, что ее уже совсем не было видно, а вдоль парка и усадьбы и далеко до мельницы она разливалась громадным плесом, казалась широкой рекой, и в глубине ее водились большие судаки и пудовые сомы.

Парк был запущенный. В нем жили и зайцы, и лисицы, и даже дикие тушканчики — маленькие прыгающие зверки с длинными хвостами, ежи, кроты, подземный путь которых можно было наблюдать по горкам земли, выраставшим на ваших глазах. Птиц было огромное количество, самых разнообразных пород — от воронов с их клёкотом, похожим на мягкий звон колокольчика, желточерных иволг, кукушек, соро́к, удодов до соловьев.

Все они наперебой щеголяли весной пленительными трелями, свистом, щелканием, так что заглушали голоса людей.

А вечером гудела птица, кажется выпь, — по-местному бугай. Она погружала клюв в воду и кричала, как будто стонал утопленник. Если же поздно вечером пойти в глубь парка, то слышно было, как там с дерева на дерево перелетали совы и как они дико свистели.

Кругом усадьбы была степь. Природных лесов не было, кое-где только насаждались лесничества. Степь ночью непрерывно звенела песней степных сверчков, полевых цикад. Большая луна, тишь и цикады.

Наша речка называлась Мокрые Ялы, в отличие от другой, которая называлась Сухие Ялы и которая летом совершенно высыхала. Вдоль этих речек прежде сплошь тянулись помещичьи усадьбы, но все они обратились в

еще не убранные развалины, или перешли в руки нажившихся управляющих, или совсем исчезли. Теперь кругом было крестьянское царство. Между селами — по двадцать—тридцать верст расстояния и бесконечная степь. Степь широкая, прекрасная, знойная, тяжело давящая, спокойная. Или жирно покрытая ячменем, пшеницей и рожью, или выжженная, бестравная, с красивыми лиловыми шишками будяков, с понуро застывшими стадами овец.

До ближайшей железнодорожной станции считалось пятьдесят верст, до почты тоже пятьдесят, до города сто двадцать. Соседи — сельский учитель или учительница, священник, земский начальник, доктор, судебный следователь, становой, арендатор, лавочник. Заезжали земские деятели, инспектор народных училищ. Вся уездная интеллигенция в большинстве была воспитана на либеральных идеях: портрет Корфа висел во всех школах двух громадных уездов, где он работал. Но нз этих идей давно уже вылепили маску, без которой словно нельзя было выходить на люди, как без галстука, а по существу все давно было забыто.

Учитель копит деньги от продажи продуктов, изготовленных «для практики» учениками; учительница — забитое существо, давно утратившее любовь к детям; доктор занят арендой земли и лечит с ненавистью к своему делу,— когда к нему приходит больная старуха, он говорит:

«Ну, что тебе лечиться? Тебе помирать пора».

Принимать всю эту компанию мы с женой не любили, и все наше общество составляли старый немец-управляющий и гимназист, его приемыш.

Глушь самая настоящая. Степь, насыщенная эпической поэзией, но уныние и скука невероятные. Когда мы куда-нибудь уезжали, то радовались первому телеграфному столбу, как светлому празднику.

Ездили мы гостить к молодому ученому, получившему по наследству большое имение около большого села. Тоже как будто пятьдесят верст. Он был очень хороший человек, но, получив наследство, обленился, ничего не делал, любил принимать гостей, очень много пил и любил, чтобы все у него много пили,— пили бы, пели, до крику спорили на высокие темы и опять пили бы. У него всегда бывала уездная и губернская интеллигенция, у него останавливался и губернатор, когда ездил на ревизию. Здесь встречались сплошь чеховские уездные типы...

2

Я заряжался страстным желанием воспроизводить мои наблюдения, переживания, недоумения, рисовать все эти фигуры такими, какими они были и какими я их воспринимал. Еще пока я писал рассказы или повести, мне что-то удавалось, но как только начинал думать о театре, да еще о лучшем из них — Малом театре, как вся новизна наблюдений, острота их, все куда-то улетучивалось. Какими сценическими средствами можно было бы добиться, чтобы зимой московские или петербургские зрители получили через рампу, через кулисы вот это мое *возбуждение* от темных впадин вечернего парка или от зноя, мерцающего над курганом-могилой? А что смогут найти для себя Ленский, Южин, Садовский, Ермолова, Федотова во всех этих тоскующих или криводушных характерах глухой русской провинции? Где же тут материал для их кипучих темпераментов,

великолепной изощренной дикции,

театральной пластики,

театрального пафоса?

Возвращаюсь к театру. Почему Чехов не попадал на казенную сцену? На знаменитую сцену Московского Малого театра?

Это был «золотой век» Малого театра, расцвет его актерских сил. Труппа была очень богата крупными индивидуальностями.

Москва гордилась Малым театром, как гордилась своим университетом, Третьяковской галереей и ресторанами «Эрмитаж», «Яр», трактиром Тестова, калачами и поросенком.

Сам Островский уж умер, современный же репертуар был в руках пяти-шести сценических мастеров, отлично изучивших искусство Малого театра и умевших писать хорошие роли для тех или других любимых актеров. Труппу возглавляли Федотова и Ермолова, позднее — Ермолова и Федотова. Пьеса писалась непременно для той или другой. Если играют обе вместе, то обеспечено огромное количество полных сборов. Если в пьесе не занята ни та ни другая, то, в лучшем случае, ее ожидает очень скромный успех, а большей частью — провал.

Сценические мастера, которых критики называли «присяжными» драматургами, занимали свои места очень прочно. Им достаточно было предупредить главного ре-

жиссера Черневского, когда будет написана новая пьеса и для кого готовятся роли, и тот уже заранее определял ей место в сезоне.

Во главе администрации были люди не литературные, чиновники. Управляющий, до назначения его начальником, не имел к театрам ни малейшего отношения, был гвардейским офицером и место получил через жену. Роль режиссера была очень скромная. В ней не было ни творческого, ни педагогического содержания. Актеры слушали его замечания только из приличия.

Если ко всему этому прибавить, что актеры пользовались у публики огромной любовью и гораздо бо́льшим доверием, чем даже авторы, то легко понять, что это была эпоха истинного царства актеров.

Отсюда все хорошие стороны этого времени и все плохие. Конечно, пьеса должна быть сценична, конечно, в ней должен быть материал для актерского творчества, но понятия о сценичности и о том, что такое хорошая роль, были художественно несвободны, становились трафаретными.

Здесь, в этом уютном, благородном театре выработалось свое искусство и своя публика; друг другом были довольны; артистические индивидуальности были яркие, обаятельные, публика их очень высоко ценила, баловала овациями, подношениями; а ко всему постороннему и слишком новому относилась с предубеждением.

Словом, старая как время песня об академическом консерватизме.

В литературе это создало такое положение: «драматург» и «писатель» были совсем не одно и то же; какие-то дальние родственники. Драматург мог быть желаннейшим в Малом театре, а среди настоящих писателей чувствовал себя несколько конфузно. И пьесы его, делавшие полные сборы, нисколько не интересовали редакции журналов. И наоборот, автор повестей, которые читались нарасхват, был в театре только гость. Мало знакомый вам Крылов был в театре в высшей степени свой человек, а Тургенев только почетный гость. Потому что Крылов «знал сцену», а Тургенев сцены не знал. Это «знание сцены» было пугалом для писателей.

Вступить в решительный бой с этим устаревшим понятием еще не пришло время.

Как это ни странно, но и постановки Шиллера и Гюго с блестящими актерами не удовлетворяли потребности

в литературном театре. Это было пышно, сценично, захватывало толпу яркой театральностью, но так как в этой сценичности и театральности и в этом пафосе было мало *простого человеческого*, то трудно верилось и в этих героев, и в их страсти.

Островский смотрел гремевшую тогда постановку «Марии Стюарт» Шиллера. Он, на вершине своей славы, незадолго до смерти, был привлечен к управлению Малым театром и пересматривал весь репертуар. По окончании спектакля окружающие ждали его суда. Он покачал своей «мудрой» головой, потрогал по привычке левой ладонью бороду и с обычными придыханиями, точно заикаясь, медленно сказал:

«Как это все... портит русских актеров».

Этот убийственный приговор разнесся по всему театру. Но ему не поверили. Не поверили даже более молодые, потому что и они уже из школы приходили сюда *рабами трафаретов*. Знаменитое русское искусство, провозглашенное Гоголем и Щепкиным, все более обрастало штампами, условностями, сентиментализмом и становилось неподвижным, как броненосец, облепленный ракушками от долгого стояния в бухте.

Написал я это и задумался. Сколько лет прошло с тех пор, сколько стран я изъездил и сколько театров пересмотрел,— и до чего живуче это старое, насквозь фальшивое театральное искусство.

Уж на что самый искренний, самый простой актер американский. Он наиболее родственен лучшему типу русского актера. Но до чего и он до сих пор находится во власти штампов, во власти искусства, каким оно было сто пятьдесят лет назад!

3

Исключительное счастье человека — быть при своем постоянном любимом деле. Московская жизнь — о провинции и говорить нечего — была наполнена людьми, которые своего дела не любили, смотрели на него только как на заработок. Врач лечил, принимал, делал визиты прежде всего из-за денег; член суда, адвокат по гражданским делам, чиновник любого казенного учреждения, банковский, железнодорожный, конторский — отслужи-

вали свои часы без увлечения, без радости; учитель гимназии, преподавая из года в год одно и то же, остывал к своей науке, а работать для нее еще дома — не у многих хватало энергии и инициативы.

Исключение составляли университет с его профессорами и студентами, театр, музыкальные и художественные учреждения, редакции,— очень тонкая наслойка на огромной инертной обывательщине.

В этом смысле актеры — самый счастливый народ: с делом, которому они отдают всю свою любовь, они связаны и всеми своими интересами. Дело заставляет их работать, компания подогревает их энергию, и актер волей-неволей творит, как только может лучше.

Писатель, художник, композитор наоборот, очень одинок; весь заряд энергии находится только в нем самом. И самая любовь его к своему делу подвергается испытанию.

Очень умно говорил Чехов о писателе нашей же генерации Гнедиче:

«Это же настоящий писатель. Он *не* может не писать. В какие условия его ни поставь, он будет писать,— повесть, рассказ, комедию, собрание анекдотов. Он женился на богатой, у него нет нужды в заработке, а он пишет еще больше. Когда нет темы сочинять, он переводит».

У Антона Павловича не было постоянного писательского дела, он не принадлежал ни к одной редакции, ни к театру. Он был врач, и дорожил этим. Решительно не могу вспомнить, сколько времени и внимания он отдавал своей врачебной профессии, пока жил в Москве, но помню, как это обстояло в имении Мелихово, куда он переехал со всей своей семьей: он очень охотно лечил там крестьян. По регистрации его приемов в виде отдельных листиков, накалываемых на гвоздь, я видел номер восемьсот с чем-то, это было за один год. По всякого рода болезням. Он говорил, что очень большой процент женских болезней.

Однако как ни дорожил он своим дипломом врача, его писательская работа решительно вытесняла лечебную. О последней никто даже не вспоминал. Иногда это его обижало.

«Позво-ольте, я же врач».

Но и писательской работе он не отдавал всего своего времени. Он не писал так много и упорно, как, например,

Толстой или как, живя на Капри, Горький. Читал много, но не запойно и почти только беллетристику.

Совсем между прочим. Как-то он сказал мне, что не читал «Преступление и наказание» Достоевского.

«Берегу это удовольствие к сорока годам».

Я спросил, когда ему уже было за сорок.

«Да, прочел, но большого впечатления не получил».

Очень высоко ценил Мопассана. Пожалуй, выше всех французов.

Во всяком случае, у него было много свободного времени, которое он проводил как-то впустую, скучал.

Длинных объяснений, долгих споров не любил. Это была какая-то особенная черта. Слушал внимательно, часто из любезности, но часто и с интересом. Сам же молчал, молчал до тех пор, пока не находил определения своей мысли, короткого, меткого и исчерпывающего. Скажет, улыбнется своей широкой летучей улыбкой и опять замолчит.

В общении был любезен, без малейшей слащавости, прост, я сказал бы: внутренно изящен. Но и с холодком. Например, встречаясь и пожимая вам руку, произносил «как поживаете» мимоходом, не дожидаясь ответа.

Выпить в молодости любил; чем становился старше, тем меньше. Говорил, что пить водку аккуратно за обедом, за ужином не следует, а изредка выпить, хотя бы и много, не плохо. Но я никогда, ни на одном банкете или товарищеском вечере не видел его «распоясавшимся». Просто не могу себе представить его напившимся.

Успех у женщин, кажется, имел большой. Говорю «кажется», потому что болтать на эту тему не любили ни он, ни я. Сужу по долетевшим слухам. Один раз только он почему-то проявил странную и неожиданную откровенность. Может быть, потому что случай был уж очень исключительный. Мы много времени не виделись, столкнулись на выставке картин и условились встретиться завтра днем, почему-то на бульваре. И чуть не с первых слов он рассказал мне как курьез: он ухаживал за замужней женщиной, и вдруг, в последнюю минуту успеха обнаружилось, что он покушается на невинность. Он выразился так:

«И вдруг — замок».

Открыл ли он его, я не допрашивал, но о ком шла речь, догадывался, и он знал, что я догадываюсь.

Русская интеллигентная женщина ничем в мужчине не могла увлечься так беззаветно, как талантом. Думаю, что он умел быть пленительным. Крепкой, длительной связи до женитьбы у него не было. Незадолго перед женитьбой он говорил, что больше одного года никакая связь у него не длилась.

После «Иванова» прошло два года. Чехов написал новую пьесу «Леший». Отдал он ее уже не Коршу, а новой драматической труппе Абрамовой (намечался большой серьезный театр). Одним из главных актеров был там Соловцов, которому Чехов посвятил свою шутку «Медведь».

Я плохо помню прием у публики, но успех если и был, то очень сдержанный. И в сценической форме у автора мне казалось что-то не все благополучно. Помню великолепное впечатление от большой сцены между двумя женщинами во втором действии,— эта сцена потом в значительной части вошла в «Дядю Ваню»; помню монолог самого Лесничего (Лешего). Но больше всего помню мое собственное ощущение несоответствия между лирическим замыслом и сценической передачей. Играли очень хорошие актеры, но за их речью, приемами, темпераментами никак нельзя было разглядеть сколько-нибудь знакомые мне жизненные фигуры. Поставлена пьеса была старательно, но эти декорации, кулисы, холщовые стены, болтающиеся двери, закулисный гром ни на минуту не напоминали мне знакомую природу. Все было от *знакомой сцены,* а хотелось, чтобы было от *знакомой жизни.*

Я знавал очень многих людей, умных, любящих литературу и музыку, которые не любили ходить в театр, потому что все там находили фальшивым и часто посмеивались над самыми «священными» сценическими вещами. Мы с нашей интеллигентской точки зрения называли этих людей закоснелыми или житейски грубыми, но это было несправедливо: что же делать, если театральная иллюзия оставляла их *трезвыми.* Виноваты не они, а театр.

А можно ли добиться, чтобы художественное возбуждение шло не от знакомой сцены, а от знакомой жизни?

Что этому мешает или чего недостает? В обстановке сцены, в организации спектакля, в актерском искусстве.

Вопрос этот только-только нарождался...

4

Я написал комедию «Новое дело». В моей театральной работе это был важный этап.

У меня были свои сценические задачи. Прежде всего пьеса строилась не на женских, а на мужских ролях. Значит, ни для Ермоловой или Федотовой в Москве, ни для Савиной в Петербурге не будет соблазнительной роли. Не было в пьесе и героя, главные роли были для характерных актеров. Еще рискованнее было то, что любовная интрига занимала совершенно второстепенное место, ее почти вовсе не было. Наконец, не было ни одного внешнего эффекта, ни выстрела, ни обморока, ни истерики, ни почещины, никакого трюка, или, как называли тогда, deus ex machina — неожиданной развязки.

На земле крестьян обнаружились залежи каменного угля. Соседний помещик арендует ее под эксплуатацию, ищет капитала и не находит. Ему не верят, потому что он вечно носится то с одним, то с другим «новым делом». Даже его дочь, которая замужем за богатым московским купцом, мешает ему получить деньги.

Вот и всё. Я хотел найти интерес в самой сценической форме и хотел простыми средствами схватить тайну *комедии*.

Первые шаги не очень подбодряли. Пьесу для постановки в Москве в Малом театре приняли, но без особенных комплиментов, холодновато. Актеры репетировали внимательно, но подъема на репетициях не чувствовалось. Мизансцена и все режиссерские указания шли от меня самого, режиссер Черневский только присутствовал и без возражений исполнял мои просьбы. А относился к постановке он вот как.

На одной из последних репетиций, во время перерыва, в так называемой «курилке» — комнате за кулисами, где собирались актеры, курили, играли в домино-лото — Черневский делал какие-то гадания по косточкам лото и говорит:

«Ну, вот посмотрим: выйдет — будет успех, не выйдет — не будет успеха».

Через несколько минут:

«Ну, конечно, не вышло».

А я стою тут же. И большинство актеров, участвующих в пьесе, находятся тут же.

Черневский откидывается к спинке дивана, щурится и продолжает тоном безнадежности:

«Да и понятно. Уголь, уголь, шахты, деньги...»

В сущности, полюбили пьесу и волновались вместе со мной только двое — Ленский, игравший главную роль, и Федотова, которая согласилась играть и которая вообще отличалась огромной чуткостью.

Автор, как и актер, никогда не бывает уверен в своем успехе накануне представления. Эти волнения за завтрашний день, эта неуверенность, может быть, есть самое святое, что заключается в переживаниях актера, художника, писателя,— в особенности актера и драматурга, потому что они завтра станут перед результатом лицом к лицу.

Это не страх за самолюбие, это глубже и трогательнее. А вдруг окажется, что я заблуждался? Вдруг завтра все эти сценические мечты будут осмеяны? Один шаг к признанию,— и поверишь во все: и в свою правду, и в свои силы, — ты богач в лучшем понимании духовного богатства. А что-то случится, как-то «не повезет» или ярко, при полном блеске огней, обнаружится твое бессилие,— будешь презирать самого себя.

Когда мы со Станиславским будем создавать Художественный театр, бережное отношение к актерским переживаниям ляжет в основу наших взаимоотношений с труппой. Казенная атмосфера, равнодушие окружающих будут изгоняться нами самым беспощадным образом, как злейший враг искусства.

Я до сих пор помню, как в день премьеры в буквальном смысле не находил себе места. Бродил по улицам и терзал себя малодушием.

«А вдруг Черневский прав? А вдруг прав Садовский, репетируя даже лучшую роль с ленивым равнодушием? С таким равнодушием, что я официально обращался к режиссеру попросить Садовского выучить роль. И зачем я так писал? Зачем я надавал себе таких трудных задач?»

И думал, как я мог бы написать пьесу на тему более благодарную, как мог бы прибегнуть к знакомым эффектам; они, во всяком случае, гарантировали бы от провала.

Уехать куда-нибудь. Не идти сегодня в театр.

Каким раем представлялась мне жизнь людей, далеких от искусства. Сидеть в уютной обстановке с приятелями, играть в винт, беззаботно шутить,— какое счастье!

Но счастье оказалось то, о каком я мечтал, когда писал «Новое дело»: успех был очень большой и единодушный.

Я мог считать себя победителем. Однако уверенности в полной победе еще не было: что скажут рецензии, они тогда имели влияние. Первые театральные заметки были отличные; но в лучшей газете, «Русские ведомости», появилась статья, в которой критик, как говорилось тогда, не оставил от пьесы камня на камне. И идеи-то в ней нет, и характеры-то не выдержаны, и все сплошная пошлость.

Пикантное еще было здесь то, что я же сам недавно отрекомендовал редакции этого критика. Бывший многолетний рецензент умер; редакция просила писать о театре меня; мне по моим связям с Малым театром это было неудобно, но меня уговорили, и я писал о театре, пока не набрел на вот этого молодого критика, подающего большие надежды.

Вот он и поспешил оправдать их.

Статья произвела на меня большое впечатление. Я опять заколебался и с нетерпением ждал понедельника, когда появлялись фельетоны «короля критиков» Флерова-Васильева.

Успех у публики, такой дружный, был неожиданностью и за кулисами, поэтому там тоже с острым интересом ждали Флерова.

Этот критик отличался редкой независимостью и устойчивостью. Бывало так: пьеса провалится, публика ошикает, газеты разнесут, а Флеров в свой понедельник выпускает восторженную статью; и не то что берет пьесу под защиту, а просто делится своими впечатлениями, совершенно игнорируя ее неуспех. А спустя некоторое время пьеса вдруг завоевывает внимание, играется во всех театрах и потом держится в репертуаре десятки лет.

Так было, между прочим, со всеми последними пьесами Островского.

И вот Флеров дал о «Новом деле» большой, очень хвалебный фельетон, который я — должен покаяться — сохранил и много раз перечитывал. Это был из тех редких случаев, когда критик необыкновенно близок автору, потому что чутко схватил самую сущность замыслов и потому что нашел волнительный тон и слова для своего пересказа.

«Новое дело» было первым моим серьезным успехом. Но по-настоящему этот успех развернулся только в Пе-

тербурге. Там пьеса шла в бенефис Варламова, яркого, сильного комика, кумира Петербурга. Репетировали и играли с интересом. Прием был шумный. На бенефисах Варламова, как и Савиной, бывал всегда весь так называемый «Двор». Директор театра крепче обыкновенного жал мне руку и передал мнение того же Александра Третьего. Он, мол, сказал, во-первых, что наконец-то видит настоящую русскую комедию, а во-вторых, что на следующее представление приедет опять и привезет дочь Ксению. Газеты приняли пьесу отлично.

В дальнейшем «Новое дело» получило Грибоедовскую премию, которая выдавалась Обществом драматических писателей за лучшую пьесу сезона. Я выдвигался как один из первых знатоков сцены. При императорских театрах в Москве и в Петербурге образовали «Театрально-литературный комитет»; в Москве в него пригласили трех самых выдающихся старейших профессоров по литературе — Тихонравова, Стороженко, Веселовского Алексея, и меня. Как трофей постановки «Нового дела» помню еще очень лестную беседу с Чайковским и просьбу его написать для него либретто.

Казалось, мне бы только писать да писать пьесы. Где-то уже промелькнуло, что я призван «продолжать» Островского, принять от него в наследство новое купечество. Двери театра были открыты мне настежь.

Между тем следующую пьесу я принес только через четыре года.

А произошло вот что.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

1

Я получил предложение преподавать драматическое искусство в Филармонии.

Совсем маленькое дело. Никому оно не могло казаться серьезным, таким, чтоб могло иметь влияние на всю мою деятельность. А между тем это был для меня выезд на новую, важную дорогу к главной цели.

В Москве было две драматических школы: императорская, где преподавали крупные артисты Малого театра, и филармоническая, где на старших курсах занимался Южин, а на младшем один второстепенный актер. Им

были недовольны, и Южин рекомендовал дирекции обратиться ко мне. С его стороны это было и прозорливо, и смело. Рекомендовать не-актера, чтобы готовить из молодежи актеров, надо было видеть во мне то, что другим не было видно.

Южин предупредил меня, что он этим делом совсем не увлекается и рассчитывает через год-два передать мне его целиком. Он очень верил в меня как в человека «актерской потенции», как в педагога, как в режиссера.

И я в себя верил. Но ученики приняли меня очень недоверчиво.

Предыдущий преподаватель был второстепенный актер, но все-таки актер, а этот, какой бы ни был хороший драматург,— чему он нас научит?.. Южину приходилось убеждать, что я был выдающимся любителем, что я ставил спектакли, учил и режиссировал, что когда я ставлю пьесы, то даже актеры Малого театра принимают мои замечания, и т. д. Я, со своей стороны, говорил, что пришел «учить, учась», что пока я только опытнее учеников, но что уже много думал о школьно-драматическом деле,— словом, начал очень скромно, надеясь завоевать доверие постепенно. Однако скоро мне пришлось взять совсем другой тон.

Училище имело плохую репутацию. Правда, отсюда вышло несколько первоклассных актеров, но в то же время в составе учащихся было огромное количество всякого сброда: подозрительных девиц, которые шли сюда как на хорошую выставку, бездельников, которым совсем некуда было деваться; а главное, у большинства общее отношение было исключительно развлекательное. Люди пришли сюда, чтоб их поскорее научили играть и дали хорошую роль на выпускном спектакле. Воспитательный смысл школы совершенно игнорировался. Нельзя было убедить, какое значение имеют постановка голоса, дикция, пластика, танцы, фехтование, образовательные курсы. Словом, весь тон был необыкновенно вульгарный.

«Зачем вы поступили в школу? — спросил я одного, лет уже под тридцать,— ведь вы же ничего не хотите делать».

«Как вам сказать,— ответил он с исключительным цинизмом,— средства у меня есть, делать мне все равно нечего, а тут еще так много женщин... бесплатно».

Дирекция училища не боролась с этим тоном, вероятно даже считала, что таков вообще тон закулисной жиз-

ни. А некоторые из директоров находили это даже удобным...

Чем скромнее я себя вел, тем распущеннее становилось у меня в классах. Пришлось прибегнуть к «данной мне власти». Увы, к ней приходилось прибегать много-много раз и впоследствии, и даже в обстановке Художественного театра, и с людьми более благородными, чем была эта орава... Таковы были люди. Однажды я накричал, потребовал исключения четырех-пяти человек и взял вожжи в руки...

Я увлекся курсами так, что мне самому было совестно признаваться. Помилуйте, драматург, от которого ждут пьесу лучшие театры, писатель,— отдается какой-то драматической школе с такой затратой своего времени и сил, точно он сам юный ученик этой школы. Хоть бы деньги получал большие, все было бы какое-то оправдание, а то ведь гроши. Кто бы мне сочувствовал? Поэтому больше всего я любил встречаться с Ленским, который так же ретиво отдавался своим курсам в императорской школе и тоже предпочитал занятия с учениками своим актерским выступлениям. Мы наперебой делились нашими исканиями, пробами и достижениями.

Это дело необычайно засасывающее. Всякий, кто когда-нибудь брался за преподавание искусств, знает это. Уловить индивидуальность, вызвать к жизни «искорку», помогать ее развитию, расчищать засоренность, облагораживать вкус, бороться с дурными привычками, с каботинством, с мелким самолюбием; просить, настаивать, требовать; ласкать и наказывать; непрерывно иметь дело с человеческим материалом, насыщать его лучшими твоими идеями; с радостью и заботой следить за малейшими ростками...

Тут самое зерно театра, самая глубокая и самая завлекательная сущность его...

Надо, чтобы они, эти юноши, непрерывно верили в дело, которому решили отдать свои жизни, чтобы дисциплина, какую я требую, была оправдана... И притом их так много; и каждому надо дать максимум внимания: и сказать иному юному существу, что он лишен всякого сценического дарования, может быть, зарезать его... Да и разве трудно ошибиться? Вон Ленский и его экзаменационная комиссия не приняли Книппер. Она пошла сначала туда, в императорскую школу, там ее нашли неинтересной, тогда она пришла в Филармонию. И это вовсе не

исключительная ошибка. Я сам после нескольких месяцев занятий еще говорил Москвину, что сомневаюсь в его способностях. А вон Савицкая, придя в школу, поставила для себя вопрос так: или театр, или монастырь; если она не может быть актрисой, она уйдет из жизни совсем. Имеете вы право решать, пригодна она для сцены или нет, без внимательнейших проб и испытаний? С какими горячими надеждами приходят сюда, с каким пугливым ожиданием следят за каждой линией на лице преподавателя: что на нем отражается — радость или безнадежность.

Зато каким потоком благодарных чувств отвечает вся эта трепетная молодежь, если он оправдал ее ожидания!

Я должен был «давать уроки» четыре раза в неделю по два часа. Это было смешное условие. Я занимался ежедневно, без всякого счета, утром и вечером и до поздней ночи — и то не хватало времени.

Мне удалось завести большой порядок. Я часто употреблял чье-то выражение: «Скорее откажусь от самого дела, чем от порядка в нем».

В чем именно заключались мои занятия, чему я научился сам на этих курсах и чему учил театральную молодежь,— это предмет особой книги, вопросы специальной техники. Восемь лет это продолжалось до Художественного театра. Много сотен молодых людей перебывало на этих курсах, много десятков из них стало хорошими актерами и, наконец, многие из них получили громкую известность. Какое разнообразие тем было охвачено нами в совместной работе,— преподавание шло далеко за пределы первых приемов сценической техники. Психологические движения, бытовые черты, вопросы морали, нащупывание слияния с автором, стремление к искренности и простоте, искание яркой выразительности в дикции, в мимике, в пластике, индивидуальные неожиданности, обаяние, заразительность, смелость, уверенность,— не перечтешь, из каких элементов складывались часы волнительной школьной работы.

Репутацию школы делали выпускные спектакли. Некоторыми из них я гордился. Был и такой случай. Я увлекался Ибсеном. Большинство театров игнорировали его, Малый поставил «Северные богатыри» неудачно; Корш поставил «Доктора Штокмана» тоже без всякого успеха. Если прибавить к этому, что Дузе в свой приезд играла «Нору»,— то вот и весь Ибсен. А так как Дузе, как пола-

галось иностранной гастролерше, сводила всю пьесу до одной своей роли, то и в ее «Норе» не было полного Ибсена. Я поставил «Нору» с учениками, и это был первый настоящий Ибсен в Москве.

Все преподаватели склонны переоценивать своих питомцев: не мало, конечно, грешил и я на этот счет. Но в одном мы не обманывались: что только через них, через школьную молодежь можно обновить театр.

2

От «Лешего» до «Чайки» шесть-семь лет. За это время появился «Дядя Ваня». Чехов не любил, чтобы говорили, что это переделка того же «Лешего». Где-то он категорически заявил, что «Дядя Ваня» — пьеса совершенно самостоятельная. Однако и основная линия, и несколько сцен почти целиком вошли в «Дядю Ваню» из «Лешего».

Никак не могу вспомнить, когда и как он изъял из обращения одну и когда и где напечатал другую пьесу. Помню «Дядю Ваню» уже в маленьком сборнике пьес. Может быть, это и было первое появление в свет. И сначала «Дядю Ваню» играли в провинции. Я увидел ее на сцене в Одессе, в труппе того же Соловцова, с которым Чехов поддерживал связь. Соловцов уже был сам антрепренером, его дело было самым лучшим в провинции; у него в труппе служила моя сестра, актриса Немирович, она же играла в «Дяде Ване» Елену.

Это был очередной будний спектакль. Пьеса шла с успехом, но самый характер этого успеха был, так сказать, театрально-ординарный. Публика аплодировала, актеров вызывали, но вместе со спектаклем оканчивалась и жизнь пьесы, зрители не уносили с собой глубоких переживаний, пьеса не будоражила их новым пониманием вещей.

Повторюсь: не было того нового отражения жизни, какое нес с пьесой новый поэт.

Таким образом, Чехов перестал писать для театра. Тем не менее мы втягивали его в интересы театрального быта. Так, мы повели борьбу в Обществе драматических писателей и втянули в нее Чехова. Он поддался не сразу, был осторожен, но, в конце концов, заинтересовался.

Общество драматических писателей, учрежденное еще Островским, носило характер чиновничий. Все дело вел секретарь, занимавший видное место в канцелярии гене-

рал-губернатора. Этот секретарь и казначей, тоже очень крупный чиновник, составляли всю головку Общества. Надо было вырвать у них власть, ввести в управление писателей, разработать новый устав и т. д. Это было трудно и сложно. Председатель Общества, doyen d'âge * драматургов, Шпажинский, заменивший Островского, был простой фикцией, находился под влиянием секретаря, боялся, что тот будет мстить, пользуясь генерал-губернаторским аппаратом.

«Заговорщики» собирались большею частью у меня. В новое правление проводились я, Сумбатов-Южин, еще один драматург-адвокат и Чехов. Боевое общее собрание было очень горячей схваткой. Мы победили. Но мы вовсе не собирались захватывать доходные места секретаря и казначея. Наша задача была только выработать и провести новый устав, чем мы целый год и занимались, продолжая воевать. В конце концов, однако, мы понесли поражение, нас сумели вытеснить. Обычная история при борьбе партий: мы либеральничали, а надо было с корнем вырвать самую головку, рискуя даже разрывом с канцелярией генерал-губернатора.

Все это время часто встречались с Чеховым. Организаторских дарований он не проявлял, да и не претендовал на это. Он был внимателен, говорил очень мало и, кажется, больше всего наблюдал и мысленно записывал смешные черточки.

Он не писал новых пьес и не стремился на императорскую сцену, но имел там нескольких друзей. Чаще других он встречался с Южиным и Ленским. Это были премьеры Малого театра. С Южиным он был на «ты».

3

Южин был один из крупнейших людей русского театрального мира. После Октябрьской революции стало ходячей поговоркой, что театральный мир держится на трех китах: Южине, Станиславском и Немировиче-Данченко.

Это был тот, кто называется человеком широкой общественности. Как премьер лучшей в мире труппы он нес сильный, большой репертуар. Он пошел на сцену наперекор желанию отца. Его настоящая фамилия была князь Сумбатов. Он оставил ее для своих драматических сочи-

---

* Старший.

нений, а для сцены взял псевдоним «Южин». Он был драматург со студенческих лет, его пьесы считались очень сценичными, игрались везде, много и всегда с успехом. Он участвовал во всевозможных театральных, литературных и общественных собраниях, обществах, комитетах. Был широко образован, начитан и с огромным интересом следил за новой литературой. Поддерживал обширные знакомства со «всей Москвой»; был членом всех больших клубов, создателем и пожизненным председателем любимого Москвой Литературно-художественного кружка. При всем этом был игрок, т. е. вел постоянную крупную игру. Не было в Москве ни одного общественного сборища, в котором не было бы на одном из первых мест Сумбатова-Южина. Это был настоящий любимец Москвы. А летом, вместо отдыха, он ездил в провинцию на гастроли, потом в Монте-Карло проверять выработанную за зиму новую «систему», а оттуда в деревню, в усадьбу к жене, писать пьесу.

Этот человек не знал, что такое лень, и мог бы считаться образцом «кузнеца своего счастья». Он ковал свое положение, не доверяясь легким средствам, а вкладывая в каждый свой шаг энергию, упорство и настойчивость.

В обществе он был неиссякаемо остроумен и умел монополизировать разговор. Успех у женщин имел огромный.

Он был барственно гостеприимен и во всяком умел найти хорошие качества. Это подкупало. В его квартире происходило множество встреч, собраний, обедов, ужинов.

Про меня и Сумбатова смолоду говорили: «Их черт веревочкой связал». Наша дружба началась со второго класса гимназии. Но даже в гимназии мы шли не вместе, а параллельно: гимназия в городе была единственная, народу много, так что в каждом классе было по два отделения; я был в одном, Сумбатов в другом. В шестом классе, оставаясь друзьями, мы вступили в принципиальную борьбу. Каждое отделение издавало свой литературный журнал. На какие темы шел спор, не помню, помню только, что мой журнал — я был редактором — назывался «Товарищ» и что мы перестреливались «критиками» «анти-критиками» и т. д.

Мы вместе начали играть на сцене в качестве любителей в нашем родном городе Тифлисе.

Мы вместе написали одну пьесу, имевшую большой внешний успех.

Встретились в Малом театре как драматурги.

Женились на двоюродных сестрах, он был женат тоже на урожденной баронессе Корф.

У меня он был единственный настоящий друг на всю жизнь. Наша дружба никогда не прекращалась, но мы сильно расходились в наших художественных вкусах. Это было что-то органическое, потому что наше художественное расхождение началось с самой юности. С возникновением же Художественного театра это расхождение стало резким, и мы много раз становились во враждебные положения. Наше главное дело — театр — шло, как в гимназии, по параллелям.

Он был романтик. Чуть не больше всех поэтов любил Гюго. Он даже имел орден Французской академии за исполнение Карла в «Эрнани» и Рюи-Блаза. И его художественный вкус всегда и во всем клонился в сторону романтической приподнятости.

На этой почве однажды долго и горячо спорили я и Чехов, с одной стороны, и Южин, с другой. Это было у него, в его большом светлом кабинете на улице, которая после его смерти названа «Южинская».

Спорили больше они двое, потому что речь шла обо мне. Незадолго перед этим вышла моя повесть «Губернаторская ревизия», и Чехов из своего имения прислал мне следующее письмо:

> Я не отрываясь прочел Вашу «Губернаторскую ревизию». По тонкости, по чистоте отделки и во всех смыслах это лучшая из всех Ваших вещей, какие я знаю. Впечатление сильное, только конец, начиная с разговора с писарем, ведется слегка в пьяном виде, а хочется piano *, потому что очень грустно. Знание жизни у Вас громадное и повторяю (я это говорил как-то раньше), Вы становитесь все лучше и лучше, и точно каждый год к Вашему таланту прибавляется по новому этажу.

А перед «Губернаторской ревизией» была у меня другая повесть, «Мертвая ткань», которая нравилась Сумбатову. Вот они и заспорили, которая лучше. Спор перешел на общую почву и ярко вскрывал два художественных направления. Южин любил даже в романе образы яркие

* Тихо.

и сценичные, Чехов любил даже в пьесе образы простые и жизненные. Южин любил исключительное, Чехов — обыкновенное. Южин, грузин, прекрасный сын своей нации, темперамента пылкого, родственного испанскому, любил эффекты открытые, сверкающие; Чехов, чистейший великоросс,— глубокую зарытость страстей, сдержанность.

А самое важное в этом споре: искусство Южина звенит и сверкает так, что вы за ним не видите жизни, а у Чехова за жизнью, как он ее рисует, вы не видите искусства.

Чехов спорил на этот раз на редкость долго. Обыкновенно он выскажет свое мнение, а потом, если его продолжают убеждать, он только молча кивнет головой: нет, мол, остаюсь при своем. А тут не переставал искать новые и новые аргументы.

Право, это спорили Малый театр с каким-то новым, будущим, еще даже не зародившимся. С тою разницей, что Художественный сразу возьмет боевой тон, а Чехов спорил мягко, со своей вспыхивающей улыбкой; расхаживал по кабинету крупными шагами, заложив руки в карманы; не как «боец», без азарта.

Скоро писатель Тригорин в «Чайке» скажет:

«Зачем толкаться? Всем места хватит».

И я, и Сумбатов постоянно уговаривали Чехова не бросать писать для театра. Он нас послушался и написал «Чайку».

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

1

Писал Чехов «Чайку» в Мелихове. Оно находилось в двух-трех часах от Москвы по железной дороге, и потом одиннадцать верст по проселочной дороге леском. В имении был довольно большой одноэтажный дом. Туда часто наезжали гости. Чехов положительно любил, чтобы около него всегда было разговорно и весело. Но все-таки, чтобы он мог бросить всех и уйти к себе в кабинет записать новую мысль, новый образ.

Был хороший сад с прямой красивой аллеей, как в «Чайке», где Треплев устроил свой театр.

По вечерам все играли в лото. Тоже как в «Чайке».

В эти годы близким человеком у Чехова был новый писатель Потапенко. Он выступил с двумя повестями: «Секретарь его превосходительства» и «На действительной службе», и сразу завоевал имя. Он приехал из провинции. Был очень общителен, обладал на редкость приятным, метким, трезвым умом, заражал и радовал постоянным оптимизмом. Очень недурно пел. Писал много, быстро; оценивал то, что писал, не высоко, сам острил над своими произведениями. Жил расточительно, был искренен, прост, слабоволен; к Чехову относился любовно и с полным признанием его преимуществ. Женщины его очень любили. Больше всего потому, что он сам любил их и — главное — умел любить.

Многие думали, что Тригорин в «Чайке» автобиографичен. И Толстой где-то сказал так. Я же никогда не мог отделаться от мысли, что моделью для Тригорина скорее всех был именно Потапенко.

Нина Заречная дарит Тригорину медальон, в котором вырезана фраза из какой-то повести Тригорина:

«Если тебе понадобится моя жизнь, приди и возьми ее».

Эта фраза из повести самого же Чехова, и дышит она самоотверженностью и простотой, свойственной чеховским девушкам. Это давало повод ассимилировать Тригорина с самим автором. Но это случайность. Может быть, Чехов полюбил это сильное и нежное выражение женской преданности и хотел повторить его.

Для характеристики Тригорина ценнее его отношение к женщинам, а оно не похоже на Антона Павловича и ближе к образу Потапенко.

Вообще же это, конечно, ни тот ни другой, а и тот, и другой, и третий, и десятый.

«Чайка» — произведение необычайно искреннее, много частностей могло быть взято прямо из жизни в Мелихове. Называли даже девушку, якобы послужившую моделью для Нины Заречной, приятельницу сестры Антона Павловича. Но и здесь черты сходства случайные. Таких девушек в то время было так много. Вырваться из глуши, из тусклых будней; найти дело, которому можно было бы «отдать себя» целиком; пламенно и нежно пожертвовать собой «ему» — таланту, взволновавшему ее мечты. Пока женские права были у нас грубо ограничены, театральные школы были полны таких девушек из провинции.

2

Антон Павлович прислал мне рукопись, потом приехал выслушать мое мнение.

Не могу объяснить, почему так врезалась мне в память его фигура, когда я подробно и долго разбирал пьесу. Я сидел за письменным столом перед рукописью, а он стоял у окна, спиной ко мне, как всегда заложив руки в карманы, не обернувшись ни разу, по крайней мере, в течение получаса и не проронив ни одного слова. Не было ни малейшего сомнения, что он слушал меня с чрезвычайным вниманием, а в то же время как будто так же внимательно следил за чем-то, происходившим в садике перед окнами моей квартиры; иногда даже всматривался ближе к стеклу и чуть поворачивал голову. Было ли это от желания облегчить мне высказываться свободно, не стеснять меня встречными взглядами, или, наоборот, это было сохранение собственного самолюбия?

В доме Чехова вообще не любили очень раскрывать свои души, и все хорошие персонажи у него деликатны, молчаливы и сдержанны.

Что я говорил Чехову о своих первых впечатлениях, сказать сейчас трудно, да и боюсь я начать «сочинять». Один из самых больших грехов «воспоминаний», если рассказывающий смешивает, *когда* что происходило и ему кажется, что все-то он великолепно предвидел.

Мое дальнейшее поведение с «Чайкой» достаточно известно, и к творчеству Чехова я в эту пору относился, действительно, с чувством влюбленности. Но очень вероятно, что я давал ему много советов по части архитектоники пьесы, сценической формы. Я считался знатоком сцены и, вероятно, искренне делился с ним испробованными мною сценическими приемами. Вряд ли они были нужны ему.

Однако одну частность я очень хорошо запомнил.

В той редакции первое действие кончалось большой неожиданностью: в сцене Маши и доктора Дорна вдруг оказывалось, что она его дочь. Потом об этом обстоятельстве в пьесе уже не говорилось ни слова. Я сказал, что одно из двух: или этот мотив должен быть развит, или от него надо отказаться совсем. Тем более, если этим заканчивается первый акт. Конец первого акта по самой природе театра должен круто сворачивать положение, которое в дальнейшем будет развиваться.

Чехов сказал: «Публика же любит, чтобы в конце акта перед нею поставили заряженное ружье».

«Совершенно верно,— ответил я,— но надо, чтоб потом оно выстрелило, а не было просто убрано в антракте».

Кажется, впоследствии Чехов не раз повторял это выражение.

Он со мной согласился. Конец был переделан.

Когда зашла речь о постановке, я сказал, что пора ему, наконец, дать пьесу в Малый театр. И уже начал говорить о возможном распределении ролей, как вдруг Чехов протянул мне письмо.

От Ленского к Чехову.

Ленский был первый актер Малого театра, Южин только недавно занял такое же приблизительно положение. Один из самых обаятельных русских актеров. По богатству обаяния с ним будут сравнивать со временем только Качалова.

Изумительный мастер нового грима, интересного образа; увлекался живописью, сам был немного художник. К этому времени он уже остыл к актерскому делу, любил приготовить роль и сыграть ее два-три раза, а потом играл скучая. Зато весь отдался школе, режиссуре школьных спектаклей и приготовлению новых кадров.

Ненавидел администрацию своего театра и не скрывал этого. Мечтал о создании новых условий сценической работы; готовил из своих учеников целую новую труппу.

В моих воспоминаниях я не раз возвращаюсь к Ленскому. Он играл почти во всех моих пьесах, мы с ним были близки и домами: в последнее время нас особенно сближало школьное дело и недовольство управлением Малого театра.

Он был старше нас на восемь—десять лет. Чехов дорожил знакомством с ним.

Письмо было по поводу «Чайки». Оказалось, Ленский уже прочитал ее, и вот что он писал.

> Вы знаете, как высоко я ценю ваш талант, и знаете, как вообще люблю вас. И именно поэтому я обязан быть с вами совершенно откровенен. Вот вам мой самый дружеский совет: бросьте писать для театра. Это совсем не ваше дело.

Таков был смысл письма, тон его был самый категорический. Кажется, он даже отказывался критиковать пьесу, до такой степени находил ее не для сцены.

Давал ли Чехов читать «Чайку» кому-нибудь еще в Малом театре, не помню, судьба ее сразу переносится в Петербург.

3

В Москве из писательских и профессорских кружков Чехов больше других примыкал к журналу «Русская мысль». Это случилось не скоро; журнал был ярколиберальный, редактором был Гольцев, долгое время журнал относился к Чехову осторожно как к писателю с репутацией безыдейного. Но любовь публики к Чехову так крепла и ширилась, что, в конце концов, «Русской мысли» пришлось капитулировать и обратиться к нему с приглашением. Скоро между ними установилась самая тесная связь.

Издателем был богатый купец Лавров, хороший переводчик с польского — Сенкевича и Ожешки. Он искренно и рьяно вобрал в себя заповеди тогдашнего либерализма, научился говорить за ужином речи, старался не отставать от своего редактора и друга Гольцева, устраивал у себя в Москве в большом особняке и на даче сборища друзей, причастных к журналу литераторов, молодых женщин, с шумными беседами, прекрасными ужинами, речами и картами. Несмотря на обильную выпивку, тон здесь никогда не снижался до вульгарного.

Южин, Потапенко и Чехов были здесь постоянными и любимыми гостями.

Это в Москве. А в Петербурге, несмотря на большие связи с писательскими кружками, им завладевал Суворин. Это были странные отношения. У Суворина была самая популярная и влиятельная газета в России «Новое время», которую Чехов не уважал и участвовать в которой считал для себя неудобным. Раз только, на очень коротком периоде, он поддался уговариваниям и напечатал там два-три фельетона, однако спрятавшись за псевдоним.

А с самим Сувориным у него были отличные отношения, и с ним, и с его домом.

Суворин тоже был влюблен в талант Чехова. Между ними была обширная переписка. Они даже вместе путе-

шествовали за границу, причем Чехов с особенной щепетильностью рассчитывался за свою долю в расходах.

Трудно было определить, как Чехов относился к Суворину. Он не мог не ценить его огромный талант журналиста, его организаторский талант; у Суворина, кроме газеты с колоссальным для того времени тиражом, было лучшее в России издательство, и Чехов печатал там все свои отдельные книжки. Но у Суворина был еще большой драматический собственный театр, и Чехов так же отрицательно относился к его театру, как и к его газете.

В «Русской мысли» отношение к «Новому времени», к Суворину и ко всей его деятельности было, конечно, резко враждебное, и там были последовательны, там не отделяли человека от его дела. Чехов же, примкнувший к «Русской мысли» на все последние десять лет жизни, разрешал эту дилемму по-своему.

4

Суворин увлекся «Чайкой» и сам взялся устраивать пьесу в императорский театр, где семь лет назад с большим успехом сыграли «Иванова».

По рассказам, дело обстояло так.

Чехов приехал в Петербург присутствовать на репетициях. Актеры волновались, долго не могли даже уяснить себе образы по замыслу автора, не могли найти и подходящих интонаций. Очевидно, мучительно перебирали свои заезженные штампы и чувствовали, что все штампы не подходят ни к этим словам, ни к этим сценам. А разыграться не на чем, т. е. нет таких положений, в которых можно было бы опереться на «темперамент» и на приемы, на индивидуальные «штучки», всегда обеспечивающие успех.

Это были лучшие актеры труппы, Чехова как беллетриста очень любившие и прилагавшие все силы угодить автору.

Давать актерам советы Чехов не умел даже и много позднее, работая с актерами Художественного театра. Ему казалось все так понятно:

«Там же у меня все написано»,— отвечал он на вопросы.

Режиссеру он говорил:

«Слишком *играют*».

Это не означало, что актеры *переигрывают*, это означало, что актеры играют чувства, играют образы, играют слова. А как *играть, ничего не играя,* это им никто не мог подсказать. Меньше всех автор.

«Надо же все это совсем просто,— говорил он,— вот как в жизни. Надо так, как будто об этом каждый день говорят».

Легко сказать! Самое трудное.

У каждого из этих актеров, наверное, были роли, когда актер совершенно сливается с ролью, так сливается, что совсем перестает играть, а впечатление получается огромное. Но кому бы пришло в голову добиться этого в «Чайке»? Как произносить просто эти простейшие фразы, чтобы было сценично, чтобы не было отчаянно скучно?

Не было *веры*. Актеры, рассыпаясь в комплиментах перед автором, не верили в то, что делали на сцене. Да и режиссер не верил. И все-таки никто не крикнул: «Надо отложить спектакль; надо искать, репетировать, добиваться; нельзя в таком виде выпускать пьесу на публику; наконец, нельзя с настоящими перлами поэзии обращаться так же, как мы это делаем с авторами, имена которых забываются около вешалки при выходе».

Казенное отношение, казенное дело. И оставалось оно таким, несмотря на присутствие любимого писателя, несмотря на вмешательство влиятельнейшего в Петербурге Суворина.

Пьеса жестоко провалилась. Это был один из редких в истории театра провалов. С первого же действия у публики не налаживалось связи со сценой, не было общего тона. Самые поэтические места принимались со смехом. Великолепный монолог Нины: «Люди, львы, орлы и куропатки...» слушался как скучный курьез. В дальнейшем публика с недоумением переглядывалась, пожимала плечами и молча провожала падающий занавес. В антрактах шипели и злились. А когда перед самым концом пьесы, в драматическом финале после выстрела за сценой — самоубийства Треплева — Дорн, чтобы не испугать Аркадину, говорит:

«Ничего, ничего, это лопнула банка с эфиром», то публика разразилась хохотом.

Последний занавес опустился под шиканье всего зала.

Бедный автор! Бедный, бедный Чехов! Во время всего этого трехчасового позора он толкался за сценой, стара-

ясь казаться равнодушным; смотрел, как люди, проходя мимо него, смущенно избегали встречаться с ним глазами и говорили лицемерные слова. И, вероятно, много раз вспоминал письмо Ленского и его дружеский совет не писать для сцены и клял тех, кто его уговаривал. И в таком положении очутился писатель, поэт, которым с любовью, с увлечением зачитывались уже по всей России!

Куда Антон Павлович девался после спектакля? Обыкновенно бывало, что собирались компанией в ресторане. Чехова ждали к ужину у Сувориных, где, по рассказам, после всякой премьеры всегда было много народу. Чехова не было ни в актерском ресторане, ни у Суворина. Его никто не видал. Сохранилась легенда, что он долго бродил по набережной, в эту осеннюю ветреную ночь, простудился и захватил тяжелый недуг, сокративший его жизнь.

На другое утро он уехал из Петербурга, даже не повидавшись ни с кем. Своим он послал:

> Пьеса шлепнулась и провалилась с треском. В театре было тяжелое напряжение недоумения и позора. Актеры играли гнусно, глупо. Отсюда мораль: не следует писать пьес.

5

Суд публики театральной тем мучительнее суда читателей, что повесть кто-то когда-то прочтет, где-то кто-то напишет критическую статью, а здесь сначала тысячеголосая толпа швырнет тебе прямо в лицо свой суд, скорый, непроверенный, безжалостный, а потом еще несколько дней все газеты разом будут осуждать твой труд на основании бывшего спектакля.

Островский все последние годы жизни никогда не бывал на своих премьерах и совсем не читал рецензий. «Чайку» хвалил один Суворин. Остальные писали:

> «...точно миллионы пчел, ос, шмелей наполнили воздух зрительного зала», «лица горели от стыда», «со всех точек зрения, идейной, литературной, сценической пьеса Чехова даже не плоха, а совершенно нелепа», «пьеса невозможно дурна», «пьеса произвела удручающее впечатление как вовсе не пьеса и не комедия», «это не *чайка*, а просто *дичь...*»

Это про одно из самых поэтических произведений русской литературы!

Как раз на весь этот месяц (октябрь) я уезжал из Москвы в глушь написать свою «Цену жизни». Чехов писал мне:

> Моя «Чайка имела в Петербурге в первом представлении громадный неуспех. Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти, и я, по законам физики, вылетел из Петербурга как бомба. Виноваты ты и Сумбатов, так как это вы подбили меня писать пьесу.

Еще из одного его письма:

> Никогда я не буду пьес этих ни писать, ни ставить, если даже проживу семьсот лет.

ГЛАВА ПЯТАЯ

1

В этом же сезоне я поставил «Цену жизни». В Москве в бенефис Ленского, в Петербурге в бенефис Савиной. И там, и там успех определился с первого же акта и перешел в овационный. Московская газета писала: «Вчера был двойной бенефис — Ленского и автора», а в Петербурге, во время многочисленных вызовов, Савина спрашивала меня:

«Да чей же это бенефис — мой или ваш?»

Было много очень хвалебных статей.

Я вовсе не хочу, чтобы вы, читающий эти строки, сказали: «скромничает» или, наоборот, «рисуется». Я знаю сам, что в «Цене жизни» имеются сценические достоинства. Я готов был бы ввести в курс драматургической техники первый и третий акты как образцы: первый — мастерской экспозиции, третий — ведения сценического диалога. И его же, как образец особенной смелости: построить весь акт, да еще кульминационный, на двух лицах и на чтении большого письма. Можно указать еще на достоинства — умелое ведение интриги, хорошие роли и проч., и проч. Но чтобы между судьбами этих двух пьес на одних и тех же подмостках на протяжении нескольких месяцев была такая несоизмеримая разница,— надо, чтобы в самом театре было что-то глубоко неблагополуч-

но. Надо, чтобы старый театр дошел до крайних границ своей выразительности. До тех границ, где круг требований строго замкнут, где совершенно отсутствует свободная художественная атмосфера.

Это уже не вопрос *природы театра:* такое-то произведение не театрально по существу, по всей его ткани, при всех его литературных перлах,— через два года вы увидите воочию, до чего в Чехове было сильно *чувство театра,*— нет, это уже вопрос *организации* театра. Надо перестроить всю его жизнь, убрать всю казенщину, начиная с управляющих чиновников, увлечь общностью интересов все художественные силы до самых маленьких, переменить в корне весь порядок репетиций, приготовления пьес, самое публику подчинить нужному нам режиму, взять ее незаметно для нее самой в железные руки.

Именно с этой зимы я начал мечтать уже не вообще о новом театре, а о *своем.* Как драматург я занял положение, какому можно было только завидовать. Но меня притягивала самая гуща театральной работы. Мне надо было производить насилие над собой, чтобы писать. Когда я писал эту самую «Цену жизни», то у меня были минуты таких переживаний, что я стоял, прислонившись лбом к белой стене в номере монастырской гостиницы, куда я уехал работать, и давал себе зарок никогда больше не писать пьес.

Ведь даже в самом зародыше пьесы я шел от театра. Цена жизни, вопрос самоубийства, двойного самоубийства,— естественно предположить, что автор загорелся этой огромной моральной проблемой, что он был захвачен явлением повальных самоубийств и проч., и проч. На самом деле было совсем не так. Автор сидел летом у себя в деревне и говорил себе, что теперь ему необходимо написать пьесу. По разным житейским соображениям необходимо. Какую пьесу, он еще и сам не знал; надо было еще искать тему. И вот однажды он ставит перед собой такой вопрос: современные драмы обыкновенно кончаются самоубийством, а что если я вот возьму да *начну* с самоубийства? Пьеса начинается с самоубийства,— разве не занятно?

А потом как-то автор еще поставил себе такую задачу: драматурги всегда пишут так, чтобы третий акт был самый боевой, эффектный... большая сцена ансамбля... А что если самый важный акт построить на дуэте? Да так,

чтобы вот весь акт провели, положим, Ермолова с Ленским и чтоб интерес был захватывающий...

И даже когда пришла уж фабула, самоубийство все еще было только толчком для драматических положений. Помнится, было уже набросано два акта, а над моральной сущностью «ценности жизни» автор все еще не задумывался; пока этот вопрос сам по себе не поднялся над образами, сценами, обрывками наблюдений, как туман поднимается над болотом, кочками и кустарником.

Тогда пришлось поневоле всю работу остановить, бросить ее месяца на два и уже заняться вплотную «вопросом» о ценности жизни.

Один критик как-то писал обо мне, что я в своих пьесах больше режиссер, чем драматург. Может быть, это было очень тонко подмечено.

Скажи, о чем ты мечтаешь, и я тебе скажу, кто ты. Меня теперь мало тешили мечты авторской славы или проведения через пьесу какой-нибудь идеи. Я мечтал только о театре, о таком театре, в котором актеры будут такого тона, какой я прививал моей школьной молодежи, в котором пьесы будут играться, как поставленная в прошлом году «Нора», «Перчатка» Бьернсона, вот чеховская «Чайка» или вон была пьеса «Солдатка» некоего Гославского, тоже талантливая пьеса, проваленная театром, или «Доктор Штокман» Ибсена, проваленный великолепным актером Киселевским, или тургеневские пьесы, признаваемые несценичными; мечтал о театре, в котором работа будет в совершенно другом порядке, будет товарищество...

Мои мечты о театре, охватившие меня с юности, приблизились вплотную к осуществлению, кричали во мне, требовали...

Я с тоской и ревностью думал о выпущенных мною из школы молодых актерах, потонувших в плохих театрах. Где теперь Москвин? Он уже на втором курсе произвел большое впечатление в ответственнейшей роли в «Норе»; настоящий «мой» актер, чудесно схватывавший лучшее, что я давал ему от «моей» театральности. Где он? В Ярославле играет водевильчики с одной, с двух репетиций, набивает себе шаблон, впитывает пошловатый провинциально-актерский вкус. Вот сейчас я буду выпускать трепетную Роксанову, на следующий год Книппер, Савицкую, Мейерхольда, Мунт... все они разбредутся по старым театрам; кому из них удастся сохранить в ремеслен-

ной театральной атмосфере то, что мы сообща вырабатывали с такой огромной волнительной затратой лучших сил?

Так в номере монастырской гостиницы, «под звон колоколов», я сдавливал свои желания, чтоб исполнять поставленную мною самим задачу — кончить пьесу.

После второго представления «Чайки» пришло из Петербурга несколько писем, что пьеса слушалась очень внимательно, что публика удивлялась, как мог произойти такой неуспех... Но это уже не могло изменить судьбу пьесы.

«Чайка» была напечатана в «Русской мысли», но и литературная критика не сумела реабилитировать ее.

Грибоедовская премия — за лучшую пьесу сезона — была присуждена за «Цену жизни». Я заявил судьям, что не могу считать это справедливым, что премия должна быть отдана «Чайке» и что это была бы великолепная перчатка, брошенная публике или старому театру. Судьи со мной не согласились. Одним из них, между прочим, был Гольцев.

Неуспех «Чайки», разумеется, не имел никакого влияния на популярность Чехова. Казалось, так понятно, что самые талантливые писатели могут быть неудачниками на сцене. А для большой провинции это даже просто прошло незамеченным.

Но сам Антон Павлович долго не мог отделаться от этого удара. Стал замкнутее, как будто даже более хмурым. И — самое страшное — сильно пошатнулось его здоровье.

Его потянуло на юг. К Мелихову он охладел, и он, и все в доме. Тут вскоре он продал свои сочинения Марксу, издателю распространеннейшего еженедельного журнала «Нива»; если не ошибаюсь, за семьдесят пять тысяч. По-тогдашнему это было недурно. Это дало возможность Антону Павловичу переселиться в Крым, в Ялту и начать строить собственную виллу по своему вкусу. Он отдался постройке с большой любовью.

2

Я всю жизнь работал очень много. Я начал давать уроки, когда мне было тринадцать лет, и с тех пор уже всегда «зарабатывал». Когда я был в восьмом классе гимназии, я, за недостатком учителей, давал уроки по ве-

черам в младших классах гимназии. Студентом жил уроками, потом стал писать и т. д., и т. д., всю жизнь в непрерывной работе. А вот в эти годы я работал с какой-то особенной жадностью, точно торопился сделать как можно больше, прежде чем отдать себя уже безраздельно одному театру. Я писал большие повести, рассказы, «маленькие фельетоны», статьи, участвовал в разных собраниях, комитетах, комиссиях, но самую бо́льшую часть времени отдавал своей любимой работе в Филармонической школе и только этой работе придавал особенную ценность.

Поэтому я мало виделся с людьми, с которыми у меня не было ближайшей деловой связи. Так и с Чеховым. В Москву он наезжал все реже. О создании театра у меня были уже практические беседы то с Федотовым, драматургом и театральным деятелем, то с владельцами театров. Коршу я предлагал уступить мне театр на два дня в неделю для моих спектаклей. Он отказался. А то вырабатывал план: собрав труппу из моих учеников, начать в провинции... Чехова среди всех этих проектов и бесед уже не помню. Он так решительно порвал с театром, что вряд ли интересовался тем, от чего меня уже лихорадило.

Летом, как всегда, я уехал в имение, в степь, в тишину, но, вместо того чтобы засесть там за новую писательскую работу, я начал составлять большую «докладную записку» управляющему императорскими московскими театрами, где излагал, что́, по-моему, в Малом театре надо реформировать.

На что я рассчитывал, думаю, и сам плохо понимал. Я уже как-то сказал, что был в кабинете управляющего persona gratissima *, но это внимание с его стороны было чисто формальное. Я помню, как-то полушутя-полусерьезно предложил ему:

«Дайте мне, я вам поставлю «Руслана и Людмилу» совершенно заново»,—

на что он ответил: «Вас нельзя подпускать к Большому театру на ружейный выстрел. Вы там все перевернете вверх ногами».

Посылая записку, я наверное предвидел, что он не воспользуется ни одним моим советом. Поэтому продолжал думать о своем собственном театре.

Но чем больше я вдумывался, чем подробнее рисовалась мне жизнь этого нового театра, тем яснее мне бы-

* Лицо, пользующееся большим вниманием.

ло, что одному с этим не справиться, слишком многогранно и сложно.

И тут в первый раз я вспомнил о Станиславском.

В первый раз за все эти годы бесед и мечтаний я задумался об этом любительском кружке молодого состоятельного купца Алексеева-Станиславского, который сам ставил пьесы и сам играл главные роли.

Я мало знал и Алексеева, и его дело. Наше знакомство было, как говорится, шапочное, но встречались мы как люди, которые если бы разговорились, то, наверное, нашли бы много общих тем. Смутно припоминал, что слышал о нем от Федотовой, у которой он бывал и с сыном которой дружил; что он играл с Федотовой мою пьесу «Счастливец» на домашнем парадном спектакле; что меня приглашали на какой-то полулюбительский, полуученический показ какого-то кружка, во главе которого стояли Алексеев и Коммиссаржевский; потом был я на каком-то открытии, где играли Мольера и присутствовала вся публика театральных премьер,— очевидно, кружком интересовались. Особенное внимание привлек этот кружок постановкой «Плодов просвещения» Толстого. В первый раз в Москве знаменитая комедия шла у них. Помню, что когда потом взяли пьесу в Малый театр, то там говорили:

«А ведь нам так не сыграть, как в кружке Алексеева».

А в последние годы кружок играл в Охотничьем клубе. Я помнил «Отелло» и «Уриэль Акоста»; первая была показана художественно-стильно и нарядно, а во второй были поставлены великолепно две народных сцены. Это было вскоре после приезда в Москву знаменитой немецкой труппы герцога Мейнингенского, которая славилась режиссером Кронеком, историчностью постановок и народными сценами. И к Станиславскому сразу и очень надолго прикрепили кличку подражателя мейнингенцам.

В конце концов, общее впечатление о кружке у меня все-таки было смутное. Что это: стремление создать новое театральное дело или любительство чистой воды? Есть у этого Алексеева какие-нибудь большие задачи или одно честолюбивое желание сыграть все замечательные роли? Он играл все — от водевиля до трагедии. Мешало то, что он все пьесы ставил для себя и что трагические роли ему как будто играть не следовало. Спектакли были кованые по дисциплине, это нас очень сближало, но было

ли это результатом общего внутреннего горения или формального подчинения «хозяину»? Сколько в этом деле вообще было от «затеи богатого купца», а сколько от истинного художественного волнения?

Я очень верил Федотовой,— у нее отношение к искусству было необыкновенной ясности и чистоты, и вспоминал я, что она часто называла мне «Костю Алексеева» с чувством доверия и большой симпатии.

3

В это лето мои ученики старшего и второго курса решили «практиковаться». Съехались в большом селе, сошлись там с администрацией клуба и устраивали по воскресеньям спектакли, утром по цене от пяти до двадцати копеек для крестьян, а вечером до рубля для сельской «интеллигенции». Меня тянуло посмотреть на их самостоятельную работу.

Управляющему московскими театрами я написал, что буду в Москве 21 июня и зайду к нему выслушать его мнение по поводу моей докладной записки.

Но я послал еще письмо Константину Сергеевичу Алексееву. Короткое письмо, в котором писал, что хотел бы поговорить с ним на тему, которая, может быть, его заинтересует, и что я буду в Москве 21 июня.

В ответ на это я получил срочную телеграмму. Эта быстрота ответа о чем-то говорила. Приходила мысль, что моя записка попала прямо в цель.

> Очень рад, буду ждать вас 21 июня в 2 часа в «Славянском базаре»

21 июня я приехал в Москву. Отправился сначала к управляющему театров. На его столе лежала моя докладная записка, испещренная красным карандашом восклицательными и вопросительными знаками. Очевидно, читал и «содержание оной не одобрил».

Разговаривали мы с ним недолго, с полчаса. Этого времени было с лихвой достаточно, чтоб убедиться в совершеннейшей бесцельности нашей беседы и полнейшей безнадежности всех моих предложений.

Уходя, я ему сказал:

— А знаете, Павел Михайлович, я сейчас иду на свидание с Алексеевым-Станиславским. Хочу предложить ему открывать новый театр.

— Алексеев-Станиславский? Да, знаю. Я бы взял его в заведующие монтировочной частью.

Станиславский, приглашаемый заведывать монтировочной частью.

А слова мои о новом театре он пропустил мимо ушей, как о затее, о которой нельзя говорить серьезно.

Я пошел в «Славянский базар», где Станиславский уже ждал меня. Мы начали эту историческую беседу в два часа дня и окончили уже у него на даче в восемь часов утра.

РОЖДЕНИЕ НОВОГО ТЕАТРА

ГЛАВА ШЕСТАЯ

1

Несмотря на то, что об этой встрече со Станиславским рассказывалось в печати так много и часто, любители театра все еще сохранили к ней какой-то романтический интерес. В самом деле, это было удивительно, как два театральных мечтателя, различных по положениям, темпераментам, характерам, работали на большом расстоянии друг от друга, совершенно независимо, под напором одной и той же «господствующей» идеи, потом встретились в восемнадцатичасовой беседе и сразу заложили фундамент делу, которому придется сыграть такую большую роль в истории театра.

Москва славилась первоклассными ресторанами. Каждый имел свою физиономию. Ресторан при гостинице «Славянский базар» был как бы серьезнее других. «Эрмитаж» был самый популярный и эффектный, «Трактир Тестова» для купечества и т. д. Гостиница «Славянский базар» была хотя и первоклассная, но строгая и скромная. В ней останавливались персонажи романов Толстого и повестей Чехова. Ресторан «Славянского базара» предпочитали и артисты Малого театра. Здесь бенефицианты и авторы после премьер, по установившемуся обычаю, угощали актеров ужином в отдельных комнатах или в больших отдельных залах.

В московском быте рестораны играли всегда большую роль. Все юбилеи, чествования, собрания происходили в ресторанах. Все важнейшие заседания пайщиков и многочисленные деловые встречи Художественного театра

были в «Эрмитаже». Один из знаменитой семьи актеров Садовских, Михаил Провыч, последние несколько лет своей жизни проводил в ресторане целый день. У него там было и свое определенное место. Он там и обедал, и чай пил, и ужинал. Принимал, назначал свидания, уезжал в театр сыграть и возвращался. Это несмотря на то, что у него был собственный дом и большая семья, которую он очень любил. Знаменитый фельетонист Дорошевич тоже, как Садовский, постоянно сидел в «Эрмитаже», где не только пил и вел беседы, но очень часто и писал.

Надо прибавить, что и Мих. Садовский, и Дорошевич (как между прочим, Шаляпин) любили поговорить,— не побеседовать, а поговорить, любили, чтоб их слушали. Причем говорили они (тоже как Шаляпин) с исключительным блеском остроумия и метких, оригинальных характеристик. А в ресторане к ним то и дело подсаживались.

2

В два часа большой красивый круглый зал «Славянского базара» был еще полон биржевиками; мы с Константином Сергеевичем заняли отдельную комнату.

У Станиславского всегда была живописная фигура. Очень высокого роста, отличного сложения, с энергичной походкой и пластичными движениями, как будто даже без малейшей заботы о пластичности. На самом деле эта видимая красивая непринужденность стоила ему огромной работы: как он рассказывал, он часами и годами вырабатывал свои движения перед зеркалом. В тридцать три года у него была совершенно седая голова, но толстые черные усы и густые черные брови. Это бросалось в глаза, в особенности при его большом росте.

Очень подкупало, что в нем не было ничего специфически актерского. Никакого налета театральности и интонаций, заимствованных у сцены, что всегда так отличало русского актера и так нравилось людям дурного вкуса.

На театральном поле Станиславский был человек совсем новый. И даже особенный. Прежде всего, он был любитель: т. е. не состоявший ни на какой театральной службе, не связанный ни с каким театром ни в качестве актера, ни в качестве режиссера. Из театра он еще не сделал своей профессии, поэтому на нем не было отпечатка театрального человека.

Я знал всех известных актеров того времени. В каждом из них при первой же встрече в жизни сразу легко было угадать человека сцены. Они, правда, и не старались скрыть это, не заботились о том, чтоб походить на любого из нас; но если бы и постарались, из этого ничего не вышло бы. Необходимость держать все свои данные в известном напряжении изо дня в день, утром и вечером, входит у актера в привычку. У него и голос слишком хорошо поставлен, и дикция изощренная, и жест какой-то более законченный или, наоборот, как-то красиво недоговоренный, и мимика выразительнее, да и вся повадка — существа особой касты. Самый интеллигентный актер, обладающий наилучшим вкусом, носит на себе печать некоей нарядности. При этом чем меньше у него искренности на сцене, тем искусственнее он и в жизни. Актеры, все искусство которых штампованное, в жизни могут быть совершенно невыносимы. У них уже каждая интонация напоминает что-то из роли. А публика именно это и любит,— вот в чем ужас...

Если у Станиславского где-то в тайниках души и билось желание походить на актера, то это делалось с большим вкусом, он много бывал за границей, мог выбирать образцы среди европейских актеров.

Некоторое кокетство можно было заподозрить в сохранении усов. Они должны были мешать ему как актеру, однообразить его грим, а расстался с ними он очень нескоро, перед ролью Брута в «Юлии Цезаре». Значит, только в 1903 году мы уговорили его обриться, так как представить себе Брута в усах было уже совершенно невозможно. Но ведь и знаменитый Сальвини всегда носил усы. А кроме того, Станиславский (Алексеев) был одним из директоров фабрики «Алексеевы и К°». Там относились к артистической работе своего содиректора сочувственно до тех пор, пока он не был похож на бритого актера.

3

Как началась наша беседа, я, разумеется, не помню. Так как я был ее инициатор, то, вероятно, я рассказал обо всех моих театральных неудовлетворенностях, раскрыл мечты о театре с новыми задачами и предложил приступить к созданию такого театра, составив труппу из лучших любителей его кружка и наиболее даровитых моих учеников.

Точно он ждал, что вот придет, наконец, к нему такой человек, как я, и скажет все слова, какие он сам давно уже имел наготове. Беседа завязалась сразу с необыкновенной искренностью. Общий тон был схвачен без всяких колебаний. Материал у нас был огромный. Не было ни одного места в старом театре, на какое мы оба не обрушились бы с критикой беспощадной. Наперебой. Стараясь обогнать друг друга в количестве наших ядовитых стрел. Но что еще важнее,— не было ни одной части во всем сложном театральном организме, для которой у нас не оказалось бы готового положительного плана — реформы, реорганизации или даже полной революции.

Самое замечательное в этой беседе было то, что мы ни разу не заспорили. Несмотря на обилие содержания, на огромное количество подробностей, нам не о чем было спорить. Наши программы или сливались, или дополняли одна другую, но нигде не сталкивались в противоречиях. В некоторых случаях он был новее, шел дальше меня и легко увлекал меня, в других охотно уступал мне.

Вера друг в друга росла в нас с несдерживаемой быстротой. Причем мы вовсе не старались угождать друг другу, как это делают, когда, начиная общее дело, прежде всего торгуются о своих собственных ролях. Вся наша беседа заключалась в том, что мы определяли, договаривались и утверждали новые законы театра, и уж только из этих новых законов вырисовывались наши роли в нем.

4

И Станиславский, и я много курили (впоследствии оба сумели бросить). В кабинете «Славянского базара» стало нестерпимо; мы в нем уже и завтракали, и кофе пили, и обедали. Тогда Константин Сергеевич предложил переехать к нему на дачу с тем, чтоб я там и заночевал.

Это была собственная дача семьи Алексеевых. От одного из центральных вокзалов минут сорок великолепными лесами вековых пышных, гигантских елей и сосен, а потом версты три в пролетке. Дача называлась «Любимовка». Все в ней было скромно, но прочно, как все купеческое; мебель, посуда, белье — все «добротное».

Кроме небольшого двухэтажного дома, был театральный павильон, где Алексеевы играли раньше свои домашние спектакли. Одна из сестер Константина Сергеевича, Анна Сергеевна, выработалась в очень хорошую любительницу.

Константин Сергеевич был гостеприимен. Через год, когда в пяти верстах от Любимовки шли горячие репетиции будущего Художественного театра, я жил здесь, должно быть, недели две. А еще через несколько лет там будет проводить лето Чехов, обдумывать «Вишневый сад» и предаваться самому любимому своему занятию: «удить рыбу в речке с историческим названием «Клязьма».

Дача стояла в отличной сосновой роще.

Кстати, об этой сосновой роще.

Ставил Константин Сергеевич один из наших знаменитых спектаклей — «Синюю птицу» Метерлинка. На одной из первых генеральных репетиций, когда я был позван критиковать (так же, как я звал Станиславского на первые генеральные моих постановок), я набросился на художника: «У него нельзя даже отличить сосну от тополя»,— сказал я. Станиславский хотел заступиться за художника: «А кто видел сосну? Чтоб ее увидать, надо ехать на юг Италии».

— Милый Константин Сергеевич. Да ваша дача, где вы проводили летние месяцы юности и детства, стоит в сосновой роще.

— Неужели? — Он был очень удивлен этим открытием.

И вот еще случай того же порядка.

Готовил он «Слепых» Метерлинка. Генеральная репетиция. Луна, поднявшись перед нами на горизонте, чуть приостановилась и медленно поплыла налево вдоль горизонта. Я возразил против такой своеобразной космографии. Но Константин Сергеевич далеко не сразу согласился с моими возражениями, так как по техническим причинам было очень трудно направить луну по ее естественной параболе.

Это очень замечательно для характеристики режиссера Станиславского. Он вообще не интересовался природой. Он создавал ее себе такою, какая была ему нужна. в его сценическом воображении. Всякое увлечение природой он склонен был называть сентиментальностью. Не-

удивительно ли, что это не помешало ему сделать волнительное утро в «Вишневом саде», ветер с дождем в «Дяде Ване», летние сумерки в «Вишневом саде» и т. п.?

5

Дорогой из «Славянского базара» мы, конечно, не переставали говорить все о том же.

В Любимовке Константин Сергеевич уже вооружился письменными принадлежностями. В первое же свидание он проявил одну из очень заметных черт настойчивости: дотошность, стремление договориться до конца, даже записать, запротоколить. Все, кто с ним работали, знали эту черту. Будь это электротехник или бутафор или даже актер. Он не доверял памяти ни своей, ни чужой.

— Запишите,— говорил он ему или ей, когда договаривались до чего-либо.

— Не надо, я и так запомню.

— Э-э, нет,— вскидывался он, стараясь веселостью смягчить свою настойчивость,— не верю.

— Уверяю вас, у меня отличная память.

— Не верю, не верю. И вы не верьте своей памяти. Пишите, пишите.

Память для актера — качество огромного значения.

У разных сценических деятелей разные свойства памяти. У Станиславского всегда была изумительная память зрительная — на вещи, на бытовые подробности, на жест. Но на слова у него долгое время была очень плохая память. Было множество анекдотов, как он путал слова в жизни и на сцене. Замечательно, что в течение многих лет он даже думал, что это вовсе не является актерским недостатком. Впоследствии он нашел какой-то свой подход к запоминанию. И, например, при возобновлении «Горя от ума» он в Фамусове не только уже не оговаривался, но никто из Чацких, Репетиловых, Скалозубов не мог равняться с ним по четкости и легкости и слова, и рифмы.

Разумеется, потом, в действительности, дело пошло не совсем так, а во многих случаях и совсем не так, как мы записывали на нашем первом свидании. Я вон выше сказал, что на малейший вопрос театральной организации у нас был готовый положительный ответ. Но потом на практике мы столкнулись с таким бесконечным числом неожиданностей! Да еще каких сокрушительных неожиданностей! И это было очень хорошо, что мы не всё зна-

ли и не всё предвидели. Потому что если бы всё предвидели, то, пожалуй, не решились бы на это дело. Важно было то, что мы были как одержимые. Мы только имели такой вид друг перед другом и перед самими собой, будто мы вполне «в трезвом уме и в твердой памяти». На самом деле были «в шорах». Никаких сомнений, хватит ли сил, сможем ли. Всё сможем. Всё знаем: что надо и как надо.

Перебирали всех его и моих учеников, выбирали из них наилучших. Определяли характеристику каждого. Конечно, как учителя мы были более или менее влюблены в своих учеников и, несомненно, переоценивали. Когда случайно делали сравнения с актерами Малого театра, то Станиславский был решительнее меня. Увлекаясь свежестью дарования, его нетронутостью театральными «штампами», он был еще равнодушен к мастерству старых актеров и за штампами недооценивал индивидуальности. Например, помню, встал вопрос: кто интереснее — Лужский, любитель из кружка Станиславского, уже много игравший, с хорошими сценическими данными, но еще не создавший, как позднее, ни одного яркого артистического образа, или Константин Рыбаков, актер крупного положения в Малом театре, один из его первых сюжетов».

«Разумеется, Лужский» — отвечал Станиславский без малейших колебаний.

Тут сразу сказывалась двоякая непримиримость. Непримиримость со всем, что называлось «традициями Малого театра». Рыбаков вырос на этих традициях. Из них сложилась вся его артистическая личность. Ученик Федотовой, подражатель Самарина, он впитал их искусство со всем его обаянием и со всеми пороками — сентиментализмом и консерваторством. Впитал покорно, крепко, навсегда. И ярко служил ему своими благодарными сценическими данными. Типичный носитель «традиций». Причем под этим наименованием воспринималась не только сущность, но чаще формы, застывшие в своей повторности. Они-то и заграждали пути к новому и свежему, против них-то и были направлены наши мечты.

Нам бы, кидающимся в плавание за новыми миражами, не преодолеть художественных привычек такого актера,— они уже стали его природой,— не заразить его новым верованием.

А главное: не примирить его с нашей дисциплиной, *не подчинить диктаторской воле директора-режиссера.*

Из первой же беседы со Станиславским мне было ясно, что стремление подчинять людей своей воле мерами суровой дисциплины в нем было сильнее, чем во мне. Это оправдывалось и потом на протяжении многих лет. Раньше мне самому казалось, что я слишком уже требователен к аккуратности, к поведению в стенах школы и тому подобным частностям дисциплины. Помню, у меня была ученица, очень талантливая, но имевшая дурную привычку опаздывать на репетицию. Чтобы проучить ее, я попробовал однажды отменить вследствие ее опоздания всю репетицию. Отдал, так сказать, небрежную ученицу на суд товарищей. Эффект превзошел мои ожидания. На нее так накинулись, что она бросилась в санях догонять меня и когда догнала, то тут же на улице стала на коленях просить, чтобы я вернулся.

Вообразите, что тот же прием мне пришлось применить однажды, уже много-много лет позднее, в Художественном театре, к двум из самых замечательных наших артистов, из самых талантливых и из самых любимых— актеру и актрисе тоже с этой дезорганизующей привычкой опаздывать. И опять, хоть и без стояния на коленях в снегу, но мера оказалась чрезвычайно суровой, неизмеримо суровее штрафов или выговоров.

Во всех подобных случаях Станиславский был на моей стороне, потому что вообще шел еще дальше. Он, например, даже слишком часто прибегал к объявлению «военного положения», чтобы подтянуть репетиционный энтузиазм.

6

В оценках Художественного театра, его организация всегда славилась чуть ли не наравне с его искусством. В нашей восемнадцатичасовой беседе были заложены все основные принципы этой организации. Мы не упивались самовлюбленным обменом мечтаний. Мы знали, как быстро распадались предприятия, когда люди с наивной горячностью отдавались «благим намерениям», а в практическом осуществлении рассчитывали на каких-то деловых, второстепенных персонажей, которые вот придут помочь сразу все устроить и к которым идейные руководители чувствовали даже некоторое пренебрежение.

Разрабатывать план во всех подробностях было нетрудно, потому что организационные формы в старом те-

атре до того обветшали, что словно сами просились на замену новыми. Например:

контора должна подчиняться требованиям сцены. Театр существует для того, что делается на сцене, для творчества актера и автора, а не для тех, кто ими управляет. Контора должна гибко приспособляться ко всем изгибам, неожиданностям, столкновениям, наполняющим атмосферу артистической работы. Эта простейшая истина была в старом театре так загромождена канцелярскими штатами, карьеризмом, рутиной во всех взаимоотношениях,— так загромождена, что канцелярская форма становилась важнее артистического содержания. Можно было скорее уязвить самолюбие лучшего актера, чем среднего чиновника. Отказать в расходе по постановочной части или по вознаграждению работника сцены, но создать новую должность для молодого человека, приехавшего из Петербурга с запиской от ее сиятельства. Нельзя было провести на сцене самую скромную реформу, если это влекло за собой какое-то передвижение на письменных столах конторы. Или:

каждая пьеса должна иметь свою обстановку, т. е. свои, только в этой пьесе идущие декорации, свою мебель, бутафорию, свои, только для этих ролей сделанные костюмы.

Теперь в каждом театре Советского Союза это азбука дела, а тогда казалось целой революцией. Старый театр имел «сад», «лес»,— как сами же чиновники фрондировали,— «высочайше утвержденной зелени»; имел гостиную с мягкой мебелью и высокой лампой в углу под желтым абажуром для уютного любовного диалога; зал с колоннами, конечно писанными; мещанскую комнату с мебелью красного дерева. В декорационном помещении имелся «готический» зал и «ренессанс» для пьес «классических», как называл режиссер все костюмные пьесы, хотя бы они писались современными авторами. К ним были соответствующие стулья с высокими спинками, черный резной стол и курульное кресло, которое режиссер упорно называл «культурным» креслом. Все это имущество переходило из одной пьесы в другую. Добиваться новой декорации было не легко. «Гардероб» каждый актер имел свой и делал его по своему вкусу. Даже советоваться с режиссером не находил нужным. Актрисы советовались между собой, чтобы не повториться в цвете платьев.

О монолитном спектакле, в котором все части гармонично слиты, никогда не думали.

Для писания декораций был на жаловании декоратор или декоратор-машинист. Декоратору Малого театра Гельцеру иногда удавались отличные «интерьеры», как в «Талантах и поклонниках», но это бывало исключением. Привлекать в театр художников, тех самых, которые увлекают публику на выставках картин, не приходило в голову ни начальству, ни режиссуре.

Оркестр, играющий в антрактах, мы устраняли как ненужное и вредное для цельности эмоций развлечение. Пережиток тех времен, когда театр считался только забавою. А между тем, помню, что даже такая актриса, как Ермолова, говорила мне: «А мне жаль, что вы уничтожили оркестр. Звуки музыки перед поднятием занавеса всегда так хорошо настраивают нас, актеров».

В коридоре во время действия должна быть тишина. Для этого свет в коридорах должен быть притушен, что невольно заставляет разговаривать тише. Наш хозяин театра купец Щукин, где мы через год начнем играть, пробовал сначала возражать против такого нововведения. «Как бы, знаете ли, публика не обиделась». Но потом сам так вошел во вкус, что иначе не ходил как на цыпочках.

Надо было бороться и с оскорбительной привычкой публики входить во время действия. Стоит группа в коридоре, разговаривает; дверь в зрительный зал открыта. «Пора входить»,— говорит один. «Нет, еще не начали»,— отвечает другой, взглянув через дверь и увидев, что занавес еще не поднят. Он, видите ли, привык входить, когда действие уже началось.

Мы придумали притушить свет в коридорах перед началом, это заставит публику спешить на места. До полного запрещения входить во время действия наша мысль тогда еще не дерзала. Это пришло много позднее, лет через десять.

Ведь вот до чего театральная публика веками избалована рабским положением актера! Он делает ее культурнее, он облагораживает ее мечты, он доставляет ей самую высокую духовную радость, и публика восхищается актером; но, приходя в театр, она заплатила деньги и, стало быть, имеет право распоясаться и командовать. Теперь нет в Советском Союзе театра, в котором не было бы запрещения входить в зал во время действия. А сколько

было борьбы вокруг даже такого малюсенького вопроса! Помню, один большой «театрал», посетитель всех премьер — когда мы объявили о запрещении входить во время действия — перестал посещать Художественный театр.

— Неужели вас не интересуют наши новые постановки?

— Что делать! Должен отказаться. Я привык приходить в театр, когда мне удобно. Меня могут задержать важным разговором. Вы хотите насиловать мою волю. Не согласен.

Но вот в первый год революции: слышу во время действия шум в коридоре. Оказывается какой-то болван, решивший, что революция дала ему право делать все, что ему угодно, угрожает капельдинеру револьвером, если его не впустят в зал.

Даже Мейерхольд в своем театре одно время вывесил плакат, в котором подчеркивалось разрешение публике не только аплодировать, но и шикать и свистеть, если ей не нравится, а кроме того, входить и выходить во время действия, когда ей заблагорассудится. Разумеется, как художник он скоро убедился в невозможности играть при таких условиях и вернулся к порядку Художественного театра.

Отношение к публике было одним из крупных вопросов нашей беседы. В принципе нам хотелось поставить дело так, чтобы публика не только не считала себя в театре «хозяином», но чувствовала себя счастливой и благодарной за то, что ее пустили, хотя она и платит деньги. Мы встретим ее вежливо и любезно, как дорогих гостей, предоставим ей все удобства, но заставим подчиняться правилам, необходимым для художественной цельности спектакля.

7

Опускаю еще много других частностей нашей беседы: афиша должна составляться литературнее казенной афиши Малого театра; занавес у нас будет раздвижной, а не поднимающийся; вход за кулисы запрещен, о бенефисах не может быть н речи; весь театральный аппарат должен быть так налажен до открытия театра, чтоб первый же спектакль производил впечатление дела, организованного людьми опытными, а не любителями; чтобы не было запаздывания с началом, затянутых антрактов: там

что-то случилось со светом, там зацепился занавес, там кто-то шмыгнул за кулисы и т. п.

Крупнейшими кусками организации были:

репертуар,

бюджет

и,— самое важное и самое интересное,— порядок репетиций и приготовление спектакля.

Наиболее глубокая организационная реформа заключалась именно в том, как готовился спектакль. Зародилась она, в сущности, в театральных школах, когда экзаменационные выпускные спектакли начали составляться не из отрывков для показа воспитанников, а из целых больших пьес. Когда педагоги не ограничивались тем, чтобы научить воспитанников первым шагам сценического искусства, но и ладили с ними всю пьесу. Учитель становился педагогом-режиссером. Индивидуальность воспитанника приучалась подчиняться требованиям мизансцены, ансамбля, общего вскрывания литературных и сценических качеств пьесы. Так работали в качестве преподавателей и Правдин, и Южин. Я же в Филармоническом училище и Ленский в школе императорских театров пошли еще дальше. Мы прежде всего готовили не один экзаменационный спектакль, а несколько — четыре, пять. Затем мы вкладывали в ученические спектакли замыслы, далеко выходящие за пределы школьной программы, замыслы явно режиссерского, постановочного порядка. Словно в нашем распоряжении был не случайный состав школьной молодежи, а целая труппа. В течение зимы мы давали спектакли на наших школьных сценах, а великим постом, когда на семь недель все драматические театры вообще закрывались, нам предоставлялся императорский Малый театр. Спектакли были закрытые, но ими в Москве интересовались, так что театр всегда был полон. В смысле внешних постановочных эффектов ни я, ни Ленский, конечно, не могли развернуться: мы пользовались тем, что нам давали из имущества Малого театра. Тем не менее, мы ухитрялись и в этой области делать часто новее того, к чему публика в старом театре привыкла.

Вот такой же порядок подготовки пьес был и у Станиславского. Это было для нас моментом огромного сближения. Он тоже начинал с бесед о пьесе и потом репетировал, медленно подвигаясь от одной сцены к другой, останавливаясь на какой-нибудь из них на несколь-

ко часов, на несколько дней, добивался исполнения его замысла, повторяя сцену или даже кусок сцены десятки раз. Чего именно он добивался, вопрос другой,— важно то, что, работая таким путем, мы не связывали себя рутиной репетировать сразу на сцене и сразу всю пьесу.

Пройдет много лет, Художественный театр будет развивать, расширять и утончать эту реформу уже в условиях не школы, как я в Филармонии, и не кружка любителей, как Станиславский в своем «Обществе любителей искусств», а в условиях большого профессионального театра, а старый театр все еще будет упираться и работать по-прежнему.

Наша организация будет просачиваться в другие театры чрезвычайно медленно, особенно по провинции. Но с первых же лет революции, когда дело театра станет крупнейшим государственным делом, когда театру будет придано значение, небывалое в истории человечества и его духовной культуры,— тогда уже все театры, все до единого, до самого глухого угла страны, воспримут организацию Художественного театра, как нечто совершенно естественное, с чем спорить даже не придет никому в голову.

А как было? Вот:

никаких предварительных бесед о пьесе;

встреча занятых в пьесе актеров начинается с механической проверки ролей по тетрадкам, верно ли они расписаны; при этом главные исполнители редко присутствуют; их роли сверяет помощник режиссера;

первая же репетиция сразу на сцене. Актеры ходят с тетрадками, плохо понимая еще, в чем дело вообще в этой пьесе, а режиссер уже показывает: «При этих словах вы направо к столу, а вы налево в кресло, а ты, Костя, в глубину к окну». Почему направо к столу и налево в кресло,— это пока понимает один режиссер; актеры послушно вносят его ремарки к себе в тетрадку. Да и некогда объяснять: надо в каждую репетицию пройти всю пьесу, все четыре или пять актов. Завтра режиссер повторит, кто направо к столу, а кто налево в кресло. Потом он объявит два дня «на выучку ролей». Потом пойдут репетиции изо дня в день, все так же, каждый раз всех четырех актеров. Постепенно актеры перестанут заглядывать в тетрадки и суфлер не будет так надрываться, громко подсказывая весь текст. Исполнители маленьких ролей

от усердия или от обиды очень скоро покажут, что у них роль готова совершенно. Актеры крупнее долго будут бороться с необходимостью громко произносить еще совсем чужие слова, играть не определившиеся чувства, проявлять темперамент безо всякой видимой причины. Часто бесцеремонно или с вежливой оговоркой — зависит от взаимных отношений — будут изменять заказанную режиссером мизансцену; ему оказалось неудобно направо к окну, а ей неудобно налево в кресло. По правде сказать, неудобно не по психологии, а просто не отвечает старым нажитым привычкам актера.

Ермолова все еще смотрит в тетрадь. Однажды, войдя на сцену на репетицию, она говорит своим низким грудным голосом, не громко, словно самой себе: «Сегодня я попробую третье действие». Это значит, что она дома разработала свой замысел и хочет проверить. Она репетирует третье действие наизусть, бросает искры своего могучего темперамента. Кругом загораются, поднимается интерес к пьесе, возбуждается желание подтянуться. В перерыве ее хвалят, более молодые восхищаются, целуют руку,— она ее скромно вырывает,— пьеса начинает становиться на рельсы. Актеры с искренней или показной любовью дают друг другу советы, сочиняют новые удобные мизансцены. Роль режиссера здесь впереди, у рампы, на стуле около суфлера, окончилась; он никому не нужен, ему удобнее уйти в глубину и заняться «народной сценой», с «выходными» актерами. Над ними он может проявлять свою власть с полным авторитетом, никто не посмеет сделать ему ни одного возражения. Актеры наладят пьесу сами.

Последний акт всегда наспех: пора обедать, вечером надо играть. Поэтому замысел легко съезжает на резонерские или сентиментальные, т. е. на усталые подытоживания предыдущих переживаний.

Контрольного глаза нет. Что вышло в целом, какие идеи пьесы нашли настоящее выражение, что побледнело, а что, наоборот, излишне кричит,— это мы увидим только на спектакле или, в лучшем случае, на единственной генеральной репетиции.

Генеральные репетиции...

Беседа между мной и Станиславским шла в 1897 году, а первая генеральная репетиция в истории русского театра состоялась в 1894 году, всего за три года, во время постановки моей же пьесы «Золото».

Это хочется рассказать. Случилось это так. Пьесу репетировали одновременно в Москве и Петербурге. Сначала она должна была пойти в Петербурге в бенефис Стрельской, 20 октября. Репетиции шли под тяжестью ежедневных бюллетеней из Ливадии (Крым) о болезненном состоянии Александра Третьего. Он умирал. И 20 октября, когда я, одевшись в сюртук в надежде на вызовы во время премьеры, вышел в седьмом часу на Невский проспект, мне сразу бросились в глаза тихие, молчаливые толпы около траурных бюллетеней на стенах. Император умер. Театры были закрыты на неопределенное время.

Под давлением церкви театр в России всегда расценивался властями как грешная забава. Поэтому и великим постом театры закрывались. Даже незадолго до революции священник в Самаре отказался служить панихиду по знаменитой Коммиссаржевской, так как она была «актерка», т. е. существо, стоящее вне возможностей быть прощенной на том свете, и потому грех даже молиться о ней.

Частным театрам было разрешено снять траур, если не ошибаюсь, через шесть недель. Шесть недель актеры обречены были на безделие и голод. С императорских же театров, где актеры получали жалованье круглый год, траур был снят только 2 января. И вот я стал добиваться, чтобы воспользовались пустым временем и сделали еще ряд репетиций моей пьесы и, наконец, генеральную: полную репетицию, как спектакль, со всей обстановкой, в костюмах и гримах. Благодаря отношению ко мне артистов мне это удалось. В пьесе были заняты все четыре первые актрисы труппы — Федотова, Ермолова, Лешковская, Никулина, и первые актеры — Южин, Ленский, Рыбаков, Музиль.

До этого случая для автора все бывало сюрпризом — и декорация, и костюмы, и гримы. У меня резко сохранилось в памяти чувство холодного ужаса, когда перед началом премьеры одной моей пьесы я увидел главного исполнителя в гриме, никак не отвечавшем моим догадкам о внешнем образе. А надо было одобрить и криво улыбаться, чтоб не испортить настроение актера перед самым его выходом на сцену. А чтоб актриса до спектакля надела платье, только что сшитое у знаменитой портнихи,— нельзя было бы и заикнуться. На вас замахали бы руками как на еретика: платья на премьере должны быть с иголочки.

Впоследствии мы со Станиславским, может быть, даже избалуемся, будем делать не одну, а пять-шесть генеральных. Это — полных, всей пьесы, а частичные генеральные, т. е. репетиции первых актов в декорациях, гримах и костюмах, будут начинаться за полтора-два месяца.

А когда актеры Художественного театра станут пайщиками дела, т. е. полными хозяевами его, вложат в него свои заработки и свои жалованья, тогда вы увидите, как они научатся ценить свои художественные задачи. В самый разгар сезона, при полнейших ежедневных сборах, мы прекратим спектакли на десять дней, чтобы свободно, не стесняясь временем, делать генеральные репетиции «Ревизора». В другой раз мы прекратим спектакли на две недели, чтобы довести до конца постановку «Гамлета». Будет случай, когда в течение нескольких месяцев мы будем играть только пять вечеров в неделю вместо семи, чтобы сохранить свежие творческие силы для репетиций.

Пусть вам объяснит умный коммерсант широкого масштаба, что и в материальном отношении мы от этого только выигрывали.

Это был единственный театр, в котором репетиционная работа поглощала не только не меньше, а часто и больше творческого напряжения, чем самые спектакли. Я останавливаюсь на этом так долго потому, что на этих-то работах и производились новые искания, вскрывались глубинные авторские замыслы, расширялись актерские индивидуальности, устанавливалась гармония всех сценических частей.

В нашей восемнадцатичасовой беседе сознание громадной важности этой реформы было непоколебимо. И все правила закулисного быта, вся дисциплина, взаимоотношения, права и обязанности — все складывалось, как надо было для такой работы. Этим путем ковалась та группа театральных работников, которую со временем будут называть *коллективом*.

Как-то я спросил Южина, когда он стал управляющим Малого театра,— как он может мириться со старыми репетиционными приемами, имея уже перед глазами многолетний опыт Художественного театра. Он ответил так:

«Я готов дать моему режиссеру на постановку столько времени, сколько ему нужно, но он *не видит* в пьесе

больше того, для чего вполне достаточно трех недель, месяца».

Так ли это? Режиссер не увидит, актеры увидят. Кто знает, откуда придут творческие толчки. Надо, чтобы рабочая атмосфера им помогала.

8

Боюсь, что мой рассказ становится скучноватым. От моей встречи со Станиславским читатель мог ожидать подробностей поэффектнее. Но это-то и отличало нашу беседу от многочисленных театральных затей, которые «отцветали, не успевши расцвесть».

Я уже упоминал об одном из корифеев нашей литературы — Петре Дмитриевиче Боборыкине. С ним, как и с Чеховым, я много-много говорил о новом «литературном» театре. Пылкого темперамента, огромной эрудиции, он мог в пять минут набросать самый блестящий репертуар нашего обетованного театра; мог рассказать, как это дело обстоит во всех столицах Европы, где он чувствовал себя как дома, знал всех лучших актеров, актрис, авторов, критиков; писал статьи о театре, читал лекции... Однако мне никогда не удавалось вовлечь его в подробный анализ самой «кухни» театра. Это ему было скучно. Он горел результатами, а не тем упорством, которое создает результаты. Хотя он был прежде всего романист, но отдавал театру большое количество времени, был даже выдающимся драматургом. Но он не был «человеком театра». Он любил всю показную, лицевую сторону, но скользил по тому, что можно бы назвать «трудом» театра. Вот что мы, люди театра, любили больше всего на свете. Труд упорный, настойчивый, многоликий, наполняющий все закулисье сверху донизу, от колосников над сценой до люка под сценой; труд актера над ролью; а что это значит? Это значит — над самим собой, над своими данными, нервами, памятью, над своими привычками... Качалов как-то сказал, что для актера Художественного театра каждая новая роль есть рождение нового человека... Труд мучительный, жертвенный, часто неблагодарный до отчаяния; и, тем не менее, труд, от которого актер, раз ему отдавшись, уже не захочет оторваться никогда в жизни, не променяет его ни на какой более спокойный.

Если этого нет, не надо идти в театр.

Вот что было в самом корне сближения между мною и Станиславским. И, может быть, чем больше в нашей беседе было деловых, кажущихся скучными, подробностей, чем меньше мы избегали их, тем больше было веры, что дело у нас пойдет.

9

В какой степени Станиславский был честолюбив?

Вопрос этот не раз возникал в моем сознании, когда за интонациями его низкого, всегда согретого, немного хриплого голоса звучало: или удовлетворение,— что его радовало, или досада,— что огорчало, или явная сдержанность — чувство, которое он избегал обнаружить.

Много начинаний, обставленных отличными условиями, расползалось на моих глазах от актерского честолюбия.

Но вот в нашей беседе был такой кусок.

Говорили о репертуаре. Прежде чем открыть двери театра, чтобы сразу играть ежедневно, надо иметь несколько готовых спектаклей. Американская и французская система повторять одну пьесу до тех пор, пока она делает сборы, была незнакома русскому театру; да и не привилась бы,— от нее чересчур пахнет ремеслом. Разбирали игранные уже спектакли в кружке Станиславского, расценивали их с точки зрения интересов нашего будущего театра. Подошли к двум крупнейшим из них — «Отелло» и «Уриэль Акоста». Я не скрыл моих колебаний. Несмотря на большие внешние достоинства этих постановок, вопрос упирался в качества главного исполнителя. Дело, к которому мы готовились, было слишком серьезно, чтоб начинать его с фальшивых комплиментов. В нашей беседе наступил момент психологического острия.

И Станиславский не произнес ни одного слова в защиту. Он покорно предоставлял мне решать, удаются ему трагические роли или нет. «Отелло» и «Уриэль» мы так и не включили в репертуар.

Можно смело сказать, что ни один крупный актер не был бы способен на такой самоотверженный жест.

Не должен ли я был заключить уже из этого одного, что этот всевластный создатель своих спектаклей сумеет подчиниться той дисциплине, какую он сочиняет для других? Что жертвы, какие он потребует от других, он принесет и сам?

Разумеется, я не был так наивен, чтобы считать крупного театрального человека лишенным всякого честолюбия. Но как у всякой страсти, сила честолюбия может быть созидательной, может быть и разрушительной. Под ее напором художник может создавать самое лучшее, на что он способен, а все знают и до каких злейших поступков доводит эта страсть. Это зависит еще от каких-то качеств характера...

В конце концов из ряда отдельных мелких реплик у меня нанизывалось впечатление, что каково бы ни было у Станиславского честолюбие,— актерское ли, стать Ленским,— он им смолоду увлекался,—

или Росси, Поссартом,— европейские трагики, о встречах с которыми он любил рассказывать и которые явно импонировали ему своей генеральской монументальностью,—

режиссерское ли,— создать из себя русского Кронека,— режиссер знаменитой Мейнингенской труппы,— Станиславский то и дело приводил примеры шикарных приемов, какими Кронек обставлял свою монархическую режиссерскую власть,—

нанизывалось впечатление большого вкуса и такта, складывалась уверенность, что мечта обо всем деле в целом поглотит то, что было первоисточником самой мечты.

И вдруг совершенно неожиданное.

Уже к концу нашей беседы, утром, за кофе, я сказал: «Нам с вами надо еще установить — говорить друг другу всю правду прямо в лицо». После всего, о чем мы уже договорились, я ожидал в ответ несколько слов, вроде «это само собой разумеется» или «мы к этому уже благополучно приступили». Каково же было мое удивление, когда Константин Сергеевич молча откинулся к спинке кресла и остановил на мне взгляд словно побелевших зрачков и сказал:

«Я этого не могу».

Я сначала не понял и подхватил: «Ах, нет. Я даю вам это право во всех наших взаимоотношениях».

«Вы не поняли. Я не могу выслушивать всю правду в глаза, я...»

По искренности, по прямоте это так же было замечательно, как и противоречило всему предыдущему. Я постарался смягчить уговор: «Всегда можно найти такой способ говорить правду, чтоб не задеть самолюбия...»

Много раз потом, на протяжении десятков лет совместной работы, мне вспоминалось это признание. Иногда оно казалось мне пророческим. Но и оно было неточно. Часто Константину Сергеевичу можно было говорить в глаза самую тяжелую правду, и он принимал ее просто и мужественно; а иногда, действительно, возбуждался, страдал или еще чаще негодовал от правды, гораздо менее значительной.

Природа Станиславского страстная и сложная. Она развертывалась перед нами годами. Многое в нем долго нельзя было разгадать благодаря поражавшим нас противоположностям. Трафаретные определения, однокрасочные, никогда не были пригодны для его характеристики.

Долго горячие, преданные поклонники называли его «большим ребенком», но и это, в конце концов, определяло очень мало и было не серьезно.

А наше первое свидание было слишком переполнено горячим желанием полюбить друг друга; для спокойного анализа в нем мало было места. Он тоже, вероятно, делал про себя догадки относительно моего характера. Он даже признался, что уже года полтора «ходит вокруг» меня с мыслью встретиться на деле...

10

Два медведя в одной берлоге не уживутся.

С доверчивой улыбкой друг перед другом мы смело, без фарисейства, поставили и этот вопрос. Как мы поделим между собой наши права и обязанности. Еще в административной области можно было размежеваться. Станиславскому предстояло нести большую актерскую работу, поэтому хотя за ним и сохранялись и права, и обязанности вникать во все дела по администрации, но наибольшей тяжестью она возлагалась на меня: решили, что я буду тем, что в юридическом «товариществе» именовалось директором-распорядителем.

Но ведь кроме того и прежде всего мы оба в своих группах были полновластными режиссерами и педагогами. Оба привыкли утверждать свою единую волю, и сами привыкли, и своих воспитанников приучили. Да и были убеждены, что иначе никак не может быть. И если по постановочной части у Станиславского было больше опы-

та, он уже проявлял и новые приемы в мизансцене, в характерности, в народных сценах, и я не мог не признать его решительного преимущества передо мною,— то в проведении внутренних, актерских линий постановки нам не избежать было положения двух медведей в одной берлоге.

Однако у Константина Сергеевича уже было припасено разрешение этой трудной проблемы. Он предложил так:

вся художественная область разделяется на две части — литературную и сценическую. Оба мы охватываем всю постановку, помогая друг другу и критикуя друг друга. Как это будет технически, сговоримся потом. Во всяком случае, имеем в художественной области одинаковые права, но, в случае спора и во всякую решительную минуту, ему принадлежит право veto * в сценической части, а мне право veto в литературной.

Выходило так, что за ним последнее слово в области *формы,* а за мной — *содержания.*

Разрешение не очень мудрое, и вряд ли мы оба не чувствовали в то же утро всю неустойчивость такого плана. Само дело очень скоро покажет, на каждом шагу покажет, что форму не отдерешь от содержания, что я, настаивая на какой-нибудь психологической подробности или литературном образе, смогу бить прямо по их сценическому выражению, т. е. по форме; и наоборот, он, утверждая найденную им и излюбленную форму, мог вступать в конфликт с моей литературной трактовкой.

Именно этот пункт и станет в будущем самым взрывчатым во всех наших взаимоотношениях...

Тем не менее, в то замечательное утро мы оба ухватились за эту искусственную чересполосицу. Очень уж нам хотелось устранить все препятствия. Очень уж притягивало и не отпускало, казалось громадно и драгоценно то призрачное строение, которое мы так разукрасили снаружи и внутри, заражая друг друга с двух часов вчерашнего дня своими темпераментами, красивыми мечтами и такой близостью их реализации. Каждый искренно и безрасчетно готов был взвалить на себя жертвенную тяжесть уступок, лишь бы не потушить разгоревшийся в нас пожар.

---

* Запрещаю.

11

Иногда запоминаются такие мелочи, такие, по-видимому, незначительные краски.

На всю жизнь осталось в памяти утро и предрассветная тишина в усадьбе, когда я вернулся из Москвы. Сутки по шумной железной дороге; потом в сторону, сразу в тишину екатеринославских степей, в поезде с такой скоростью, что кажется, можно соскочить, нарвать цветов и догнать; потом добрых пятьдесят верст на лошадях, теплой южной ночью, в облаках пыли, поднимающейся в темноте и лезущей в ноздри; сбоку все время хруст нескошенного ячменя,— правая пристяжная топчет его по дороге,— и, наконец, погруженные в сон деревня и усадьба.

Мы с женой ходим перед террасой дома — от флигеля, где «службы» и конюшня, до начала парка. Я уже рассказал ей о свидании с Алексеевым и продолжаю припоминать подробности. Отдельные черточки, наблюдения перебиваются деловыми соображениями и так связываются с мечтами, словно тонут в них. Ни в усадьбе, ни в степи — ни звука. Фыркнет лошадь,— они около конюшни на воле, перед бричкой с овсом,— в конюшне душно; прокричит утка на реке, испугавшись вынырнувшей рыбы; какая-нибудь из больших дворовых собак неслышно приблизится, лизнет руку: собаки как-то осторожно чувствуют предрассветную тишину, точно боятся нарушить ее последний час. Там где-то за садом уже потянулись светлые полоски. Мы подходим к колодцу, обходим лужицы около нового сруба, опускаем ведро за свежей водой.

Мечты и планы, планы.

В чем особенная сила театра? Почему к нему тянутся и девушка из глухой провинции, как Нина Заречная в «Чайке», и гимназист, и купеческий сын, и отпрыск княжеского рода князь Сумбатов, и доктор Васильев бросает свою громадную практику, и генерал Стахович, товарищ на «ты» великих князей, снимает свой мундир, чтобы стать актером, молодой граф уходит из родительского дома за актрисой, которая даже старше него, но замечательно талантлива, и лучшие писатели, перед которыми раскрыты настежь двери, предпочитают отдавать свои лучшие чувства театру и актерам? Через десять лет Художественный театр будет большим паевым товарищест-

вом; посмотрите его пайщиков: мещанин города Одессы, замечательный актер; чудесная актриса, крестьянка Саратовской губернии Бутова; учитель чистописания, очаровательный Артем; «Рюриковичи» граф Орлов-Давыдов, князь Долгоруков; ее превосходительство Иерусалимская — это наша grande dame* Раевская; почетный купец, еще купец, графиня Панина, князь Волконский, лекарь Антон Чехов...

Музыка жизни; дух легкого, свободного общения; непрерывная близость к блеску огней, к красивой речи; возбуждается все мое лучшее; идеальное отображение всех человеческих взаимоотношений — семейных, дружеских, деловых, любовных, еще любовных, без конца любовных, политических, героических, трогательных, смешных. И закулисный быт актеров, всегда взвинченный, всегда трепетный, и всё они переживают вместе — и радость, и слезы, и негодование.

Царство мечты. Власть над толпами.

Через всю мою жизнь, как широкая река через степи, проходит эта притягивающая и беспокойная, отталкивающая и не выпускающая из своих чар атмосфера театра и театрального быта.

У девятилетнего мальчика ежедневные представления в картонном театре на подоконнике; сам и актер и афишер, и музыкант и дирижер с палочкой; любимая возня — в мусоре строящегося летнего театра; любимые запахи — типографской краски на афише и газа за кулисами; дружба с капельдинером. В тринадцать лет драматург, автор пятиактной мелодрамы «Жак-Ноэль Рамбер», четырехактной комедии с куплетами и водевиля с пением «Свадебная прическа». Все три сочинены в одно лето. Первое увлечение — наездница в цирке, первая в шестнадцать лет любовница — актриса. Потом любитель, все самые лучшие связи — за кулисами, и т. д., и т. д.

И откуда это? По какой теории наследственности? Отец — провинциальный военный, помещик Черниговской губернии, никогда не приближавшийся к театру; мать из совсем глухого угла Кавказа, вышла замуж четырнадцати лет, не знала никакого театра, в пятнадцать родила, но вместе с нянчаньем ребенка долго еще играла в куклы... Правда, отец выписывал журналы и имел для своего Стародуба очень недурную библиотеку. И не

* На роли «дам».

ожидал, конечно, что она отравит его первенца; в военном корпусе брат Василий был несколько раз посажен в карцер за ряд стихотворений против начальства; затем, наперекор строжайшим настояниям отца, бросил корпус, убежал в Петербург и, в бурном одиночестве, выработался в писателя, прославившего имя скромного подполковника.

Ну это от библиотеки,— Пушкин, Лермонтов, Марлинский, «Современник»,— а откуда страсть к театру? Второй брат, Иван, красавец, тоже бросил юнкерское училище и ушел в актеры. Бедняга сгорел от туберкулеза как раз на пороге сверкающих успехов. Единственная сестра, одна из очаровательнейших женщин театра, стала известной актрисой.

И вот — четвертый.

Откуда такой поток в литературу, в театр, в музыку? Где его источники?

Разве вот как раз в том, почему мать до шестнадцати лет играла в куклы...

12

Ни имени Чехова, ни его писательского образа около нас — меня и Алексеева — в нашей беседе не было. Разумеется, я о нем упоминал, но это оставалось без всякого отзвука. В репертуаре Константин Сергеевич обнаруживал хороший вкус и явное тяготение к классикам. А к современным авторам был равнодушен. В его театральные расчеты они совсем не входили. Рассказы Чехова он, конечно, знал, но как драматурга не выделял его из группы знакомых его уху имен Шпажинского, Сумбатова, Невежина, Гнедича. В лучшем случае, относился к его пьесам с таким же недоумением, как и вообще вся театральная публика.

Притом же мы эгоистично, глубоко эгоистично, обсуждали *наш* театр, наш, вот театр Станиславского и мой. Театром Чехова он станет потом, и совершенно неожиданно для нас самих.

А Антон Павлович в это время, в лето 1897 года, закрылся от театра всеми допускаемыми средствами; от театра, от его друзей, от его дразнящих образов и слухов забронировался, как ему казалось, навсегда. Писал, лечил в своем Мелихове и изредка прислушивался к заруб-

цовывающимся ранам: «Не буду пьес этих ни писать, ни ставить, если даже проживу еще семьсот лет».

Еще весной, за завтраком с Сувориным, у него внезапно открылось кровохарканье. Его свезли в клинику, где продержали месяца полтора, не пускали к нему долго даже сестру.

«Как я мог проглядеть *притупление,* я — врач!» — повторял он несколько раз.

На всю эту зиму, 1897—1898, он уехал в Ниццу.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

1

Мы решили готовиться к открытию год. Для уха американского менеджера или итальянского direttore это прозвучало бы чудовищно: целый год для подготовки театра. А нам и этого едва хватило.

Все наши хлопоты можно было разделить на четыре департамента: 1) сближение двух групп — его и моей — путем просмотра спектаклей — его и моих; это главный художественный департамент; 2) техническая подготовка, т. е. отыскание театрального здания, заключение договоров, налаживание всевозможных хозяйственных и административных частей; 3) подготовка так называемой «общественности» и 4) — о, кошмар! самое существенное: деньги, деньги и деньги.

Это, не правда ли, всем понятно. Это самое первое. В ушах звенит чисто московская интонация с открытым сочувствием и скрытой усмешечкой: а где вы, господа хорошие, деньги достанете?

Теперь, когда я пишу эти строки, в Советском Союзе вопрос о средствах был бы самым второстепенным. Малейшая художественная инициатива, любая скромная, но честно и искренно работающая театральная труппа или эксперимент, совершенно фантастичный, но имеющий какую-нибудь связь с искусством,— все немедленно встретит поддержку *у самого правительства:* вас так или иначе устроят, чтобы вы могли осуществить ваше начинание.

А в ту эпоху мы с Алексеевым чувствовали себя на положении людей, на которых лакей посматривает подозрительно: не стянули бы эти господа чего-нибудь,— серебряную ложку или чужую шапку. Помню, как раз таким ощущением мы поделились друг с другом, выходя на бо-

гатый парадный подъезд от Варвары Алексеевны Морозовой. Это была очень либеральная благотворительница. Тип в своем роде замечательный. Красивая женщина, богатая фабрикантша, держала себя скромно, нигде не щеголяла своими деньгами, была близка с профессором, главным редактором популярнейшей в России газеты, может быть, даже строила всю свою жизнь во вкусе благородного, сдержанного тона этой газеты. Поддержка женских курсов, студенчеств, библиотек — здесь всегда было можно встретить имя Варвары Алексеевны Морозовой. Казалось бы, кому же и откликнуться на наши театральные мечты, как не ей. И я, и Алексеев были с нею, конечно, знакомы и раньше. Уверен, что обоих нас она знала с хорошей стороны.

Но — театр! Да еще из любителей и учеников.

Когда мы робко, точно конфузясь своих идей, докладывали ей о наших планах, в ее глазах был такой почтительно-внимательный холод, что весь наш пыл быстро замерзал и все хорошие слова застывали на языке. Мы чувствовали, что чем сильнее мы ее убеждаем, тем меньше она нам верит, тем больше мы становимся похожими на людей, которые пришли вовлечь богатую женщину в невыгодную сделку. Она с холодной, любезной улыбкой отказала. А и просили-то мы у нее не сотен тысяч, мы предлагали лишь вступить в паевое товарищество в какой угодно сумме, примерно в пять тысяч.

Потребность в частных театрах все время чувствовалась в воздухе культурной Москвы. Были оперные сезоны, поддерживаемые богатым купечеством. Был театр случайно разбогатевшей актрисы Абрамовой, где играли пьесу Чехова «Леший». В том самом доме, где теперь Художественный театр, целый сезон продержался театр другой, случайно разбогатевшей актрисы — Горевой. Тут погибло больше двухсот пятидесяти тысяч какой-то почитательницы, влюбившейся в эту очень красивую, но холодную актрису. Ее театр начался очень шикарно. Она заново отделала зал, пригласила лучших провинциальных актеров на большое жалованье, а художественным директором — Боборыкина. Тот объявил блестящий репертуар, однако пробыл там всего двадцать три дня. Поссорился на репетиции с актрисой, которая отказывалась произносить в какой-то классической пьесе «я вспотела». Она говорила, что это грубо и неприлично. Боборыкин, вообще очень вспыльчивый,— у него в таких случаях сра-

зу багровел весь череп,— сказал: «Это уж предоставьте мне решать, что грубо, а что нет, и знаменитый драматург понимал это лучше вас». Актриса уперлась на своем, а директриса Горева приняла ее сторону. Боборыкин и ушел. В конце концов, предприятие оказалось самым распущенным самодурством.

Все эти предприятия лопались как пузыри. И сложилось убеждение, что к редкому предприятию так подходит название «всепожирающий Молох», как к театральному. Богатые солидные люди это отлично знали и сторонились театральных фантазеров. Мы с Алексеевым чувствовали это и конфузились. Для искания денег надо было иметь не только прекрасные идеи, и не только веру в них, а еще какое-то качество, которого, очевидно, не было ни у него, ни у меня.

Сам Алексеев был человек со средствами, но не богач. Его капитал был в «деле» (золотая канитель и хлопок), он получал дивидент и директорское жалованье, что позволяло ему жить хорошо, но не давало права тратить много на «прихоти». Был у него и отдельный капитал, но отложенный для детей, он не смел его трогать. Все это он очень искренно рассказал мне в первое же свидание. В наше теперешнее предприятие он собирался внести пай примерно в десять тысяч. Кроме того, и он, и жена его, Мария Петровна Лилина,— оказавшаяся потом прекрасной артисткой,— навсегда отказывались от жалованья.

Между тем, визит к Варваре Алексеевне Морозовой произвел на нас убийственное впечатление. Если уж она отказала, то чего же ожидать от других состоятельных людей? Тогда мы выдвинули другое: я составил доклад в городскую Думу, призывая ее помочь нам субсидией. Мы хотели, чтобы наш театр был общедоступным, чтобы наша основная аудитория состояла из интеллигенции среднего достатка и студенчества. И не так, как это делается обыкновенно, т. е. дешево продаются плохие места,— нет: мы давали дешевые места рядом с самыми дорогими. Примерно так: первые четыре ряда для людей состоятельных, по четыре рубля за кресло — это дороже, чем в других театрах, а затем сразу по полтора рубля и дешевле; а первые места бельэтажа, обыкновенно в театрах самые лучшие,— по одному рублю; ложи бельэтажа — не по десяти или двенадцати рублей, как обыкновенно, а по шести.

А утренние праздничные спектакли мы отдавали Обществу народных развлечений — тот же репертуар в том же составе исполнителей — для рабочих, уже по совсем дешевым ценам, от десяти копеек.

Такой театр, казалось нам, должен был быть очень в духе городского управления, призванного заботиться о населении.

Поэтому наш театр в первый год и носил корявое название «Художественно-общедоступный».

Увы! Мой доклад был поставлен в Думе на повестку для обсуждения после того, как Художественный театр уже больше года просуществовал, т. е. ждал очереди и лежал в Думе без всякого движения примерно года полтора.

Таким образом, кардинальнейший вопрос нашего дела — денежный — висел в воздухе. Быстро пробегали месяц за месяцем. И снег уже стаял, сани заменились пролетками; дурман сезона, «весь чад и дым» премьер, балов, богатых вечеринок оставался уже позади, поездки к «Яру» и в «Стрельну» * стали, как всегда перед концом, угарнее и пьянее, «толстые» журналы уже выпустили свои старшие козыри, прошли боевые студенческие концерты, уже говорили о гвоздях предстоящей весенней выставки картин «передвижников», скоро «прилетят грачи»,—

а что же: будет наш театр или нет, найдутся ли для нас деньги, и откуда найдутся, когда, строго говоря, мы их не ищем,—

мы сами конфузливо обегали этот вопрос, точно стыдились друг перед другом поставить его твердо и угрожающе.

2

Тем временем мы продолжали знакомиться: я — с его кружком, он — с моими воспитанниками. Мы не объявляли нашей молодежи о нашем плане, но шила в мешке не утаишь. Вспоминаю, как Москвин, перешедший из провинции в Москву в театр Корша на водевильные роли, тихо сказал мне: «Мне уже чуть не каждую ночь снится ваш театр». Волнующее известие скоро проникло в обе группы. Поднялось как бы соревнование. В эту зиму Ста-

* Популярнейшие загородные рестораны.

ниславский поставил лучший свой спектакль, «Потонувший колокол» Гауптмана, а мои ученики совершили небывалое: они приготовили к выпускным спектаклям шесть постановок.

Станиславский чутко видел в Гауптмане «нашего» писателя.

Кстати сказать, Чехов очень любил Гауптмана, в то же время совсем не любил Ибсена.

Генеральная репетиция «Потонувшего колокола» сразу обнаружила и все высокие качества и основные недостатки кружка. Мизансцена поражала богатством фантазии, новизной и изобретательностью. Каждый дюйм крошечной клубной сцены был использован с изумительной ловкостью; вместо обычной сценической, ровной площадки — горы, утесы и пропасти; эффекты — и световые, и звуковые, а в особенности паузы — создавали целую гамму новых сценических достижений. Звуки хороводов, нечеловеческие крики и голоса, свист ночных птиц, таинственные тени и пятна, леший, эльфы — все это наполняло сцену очень занимательной сказочностью. Отлично помню, как Федотова сказала: «Мне кажется, Костя с ума сойдет».

Это было самое сильное в спектакле, но и кроме того — краски и рисунки в декорациях, костюмах и сценических вещах создавались подлинными художниками.

Наконец, фигуры актеров были оригинальны, характерны и избавлены от трафаретов.

Таким образом, в «Потонувшем колоколе» живописная сторона спектакля была исключительно сильна, и в первых двух актах как будто нельзя было желать ничего лучшего. Но с развитием представления проявлялся и основной недостаток спектакля: нетвердость внутренних линий, неясность или даже искажение психологических пружин и отсюда непрочность драматургического стержня. Во мне этот спектакль еще больше укрепил взгляд на Константина Сергеевича той эпохи; его режиссерская палитра обладала огромным запасом внешних красок, но пользовался ими он не по приказу внутренней необходимости, а по каким-то капризам темперамента в борьбе со штампами какой бы ни было ценой. Так продолжалось довольно много лет; иногда казалось, что он до странности придает мало значения и слову, и психологии.

Помню, даже на пятом или шестом году Художественного театра, в одном горячем споре,— в одном из тех, как

будто беспокойных и нервных, но чрезвычайно полезных споров, которые происходили между нами обыкновенно по окончании репетиций,— все уже разошлись, на сцене готовятся к вечеру, входят и выходят капельдинеры, убирающие зал, мы то и дело перемещаемся из одного свободного угла в другой,— я формулировал ему так:

«Вы — режиссер исключительный, но пока только для мелодрамы и для фарса, для произведений ярко сценических, но не связывающих вас ни психологическими, ни словесными требованиями. Вы «подминаете» под себя всякое произведение. Иногда вам удается слиться с ним, тогда результат получается отличный,— но часто после первых двух актов автор, если он большой поэт или большой драматург, начинает мстить вам за невнимание к его самым глубоким и самым важным внутренним движениям. И потому у вас с третьего действия спектакль начинает катиться вниз».

Станиславский сам, в своей книге «Моя жизнь в искусстве» не раз говорит об этом же с достаточной беспощадностью к самому себе, и становилось понятно, почему он так предупредительно уступал мне «содержание», оставляя за собой форму. Но живописной стороной легче «эпатировать» публику, так что в известном смысле Алексеев был прав. Во всяком случае, спектакль имел большой успех, а на генеральной репетиции публика собралась очень кроткая: я ушел в половине второго ночи, а предстояло играть еще два больших акта. Отметилась еще одна его особенность: при огромной настойчивости,— может быть, самой крупной черте его характера,— настойчивости, как проявления то сильной воли, то упрямого художественного каприза,— при такой настойчивости — полное отсутствие представления о времени и пространстве в жизни. На сцене он ясно чувствовал каждый вершок, а в жизни искренно признавался, что не представляет себе, что такое пятьдесят сажен, а что триста. Или четверть часа или полтора. Будет со временем такая репетиция «Шейлока», которую я убедил прекратить в половине пятого утра, когда не начинали еще 3-го акта, т. к. в антрактах Константин Сергеевич давал указания актеру, как владеть шпагой или как кланяться.

Так было в кружке Алексеева, но и на моих курсах подъем соревнования был исключительный. Происходило это потому, что на выпускном курсе было несколько круп-

ных талантов, и потому еще, что среди них был Мейерхольд.

Этот, впоследствии знаменитый режиссер был принят в Филармонию сразу на второй курс и в школьных работах проявлял очень большую активность. И особенно в направлении общей дружной работы. Факт, небывалый в школах: после пяти приготовленных и сыгранных спектаклей мои воспитанники попросили разрешения приготовить еще мою пьесу «Последняя воля» почти самостоятельно. И действительно, я дал всего-навсего, как сейчас помню, девять классов, а в течение месяца большая пьеса была поставлена и сыграна в выпускном спектакле, который, между прочим, сильно выдвинул Книппер. «Заводилой» всего этого был Мейерхольд. Помню еще спектакль «В царстве скуки» — французская комедия Пальерона. Мейерхольд со своим товарищем даже обставил маленькую школьную сцену с отличной режиссерской выдумкой и технической сноровкой.

Как актер Мейерхольд был мало похож на ученика, обладал уже некоторым опытом и необыкновенно быстро овладевал ролями: причем ему были доступны самые разнообразные — от трагической роли Иоанна Грозного до водевиля с пением. И всех он играл одинаково крепко и верно. У него не было ярких сценических данных, и потому ему не удавалось создать какой-нибудь исключительный образ. Он был по-настоящему интеллигентен. Чехов говорил о нем (в «Одиноких» Гауптмана):

«Его приятно слушать, потому что веришь, что он понимает все, о чем говорит».

А ведь это так редко, если актер играет или умного, или образованного человека.

И Чехова-поэта Мейерхольд чувствовал лучше других.

Меньше всего можно было ожидать, что материальное благополучие придет к нам от этой маленькой ученической сцены, а между тем это было так.

3

Филармоническое общество и училище находилось под покровительством великой княгини Елизаветы Федоровны. В московской культурной жизни частная инициатива всегда старалась найти себе опору в каком-нибудь покровительстве. Елизавета Федоровна любила театр, привязалась к моим школьным спектаклям, конфузливо

старалась бывать даже на моих простых классах. Отношение к ней в московском обществе было хорошее, совсем не такое, как к ее супругу — великому князю Сергею Александровичу, который был генерал-губернатором Москвы.

Московское генерал-губернаторство играло в жизни России огромную роль; Петербург считался мозгом России, а Москва — сердцем. От Москвы по периферии ближе к провинции, в глубину, в недра страны. Помимо военных и административных узлов, здесь сосредоточились два больших пласта — дворянство и купечество. Дворянство постепенно беднело, а купечество все глубже и смелее распускало щупальцы по всей народной жизни. Эти два класса относились друг к другу с внешней любезностью и скрытой враждой: на стороне первых была родовитость, на стороне вторых — капитал. Каждый друг перед другом старался, щеголяя дипломатическими качествами, напоминать о своих преимуществах.

Москва была нужна Петербургу во все важнейшие этапы истории. Перед войной государь непременно приезжал в Москву, точно поклониться купечеству, и тогда, после импозантного заседания, представители купечества делали подписку на военные нужды. Делали это очень торжественно: фабрикант подходил к листу, крестился, подписывал фамилию и цифру своего пожертвования, примерно три миллиона. Подписывая, великолепно знал, что если он своими поставками заработает на этой войне только сто процентов, то это будет плохо.

У купечества были связи и с великими князьями; я великолепно помню, как известный купец Хлудов дал взаймы великому князю Николаю Николаевичу старшему несколько сот тысяч рублей, конечно, не рассчитывая получить их обратно. Для каких дел ему была нужна в Петербурге протекция великого князя, не знаю. Хлудовы были крупнейшими представителями текстильной промышленности, связи с центром были необходимы. Помню собственный рассказ Хлудова, как он получил разрешение сделать императрице Марии Федоровне (Александр Третий) подарок—великолепного молодого дога,— императрица любила собак,— и как, когда она вышла на прием, окруженная множеством маленьких собачек, дог ринулся за ними; Хлудов, обладавший огромной силой, сваливший на наших глазах ручного тигра, удержал дога, но тот разорвал великолепный толстый шелковый шнур;

собачки, спасаясь от страшного зверя, бросились под юбки императрицы, дог — за ними, и Хлудов пополз на четвереньках, чтоб схватить непослушного пса.

Дворянство завидовало купечеству, купечество щеголяло своим стремлением к цивилизации и культуре, купеческие жены получали свои туалеты из Парижа; ездили на «зимнюю весну» на Французскую Ривьеру и в то же время по каким-то тайным психологическим причинам заискивали у высшего дворянства. Чем человек становится богаче, тем пышнее расцветает его тщеславие. И выражалось оно в странной форме. Вспоминаю одного такого купца лет сорока, очень элегантного, одевался он не иначе как в Лондоне, имел там постоянного портного... Он говорил об одном аристократе так:

«Очень уж он горд. Он, конечно, пригласит меня к себе на бал или на раут,— так это что? Нет, ты дай *мне* пригласить тебя, дай *мне* показать тебе, как я могу принять и угостить. А он все больше — визитную карточку».

На обязанности генерал-губернатора было поддерживать самые великолепные отношения с теми и другими. Это было иногда мучительно для тонкого аристократического вкуса. Один из генерал-губернаторов, князь Владимир Долгоруков, с трудом переносил необходимость большого сближения с недворянскими элементами. Рассказывали про него так: для сближения противоположных лагерей у него каждый день обедало не менее двадцати человек, и при нем состоял специальный адъютант, который должен был следить за тем, кого и когда приглашать к обеду.

— Кто у вас по списку на завтра?—спрашивает князь.

Адъютант показывает. При одной фамилии князь морщится:

— Нельзя ли без него обойтись?

— Нельзя, ваше сиятельство; давно не звали, человек нужный.

— Я знаю, но он пьет красное вино после рыбы и режет спаржу ножом...

Чтобы придать московскому генерал-губернаторству больше престижа, Александр Третий назначил сюда великого князя Сергея Александровича. Это был первый случай подобного рода. Дворянство было очень довольно, оно почувствовало, что великий князь будет гораздо больше на его стороне, чем на стороне купечества. Купечество относилось к нему суше. Говоря о нем, не про-

пускали случая подмигнуть насчет его склонности к молодым адъютантам,— что, мол, оправдывало и близость к великой княгине одного красивого генерала...

Раза два в год генерал-губернатор должен был делать большой прием московскому обществу. В эту зиму великая княгиня задумала вместо обычного раута дать в своем доме спектакль, в котором бы участвовали любители из высшего общества. Ей очень нравился спектакль Алексеева «Потонувший колокол», она смотрела его чуть ли не два раза. То ли она прослышала об устанавливавшихся между мной и Алексеевым близких отношениях, то ли это было случайно, но она просила как раз его — Алексеева и меня помочь ей в этом спектакле.

Вести с нами все переговоры она поручила адъютанту великого князя, полковнику Алексею Стаховичу.

Семья Стаховичей была из крупных помещиков — соседей и друзей Льва Толстого. Один из них — Михаил — был членом Государственной думы, министром временного правительства,— пожалуй, самый талантливый из семьи. Наш Стахович увлекся Константином Сергеевичем, называл его орлом, потом, когда театр имел уже успех, потянулся на большее сближение и с ним и со мной, вышел в отставку генералом, стал одним из крупнейших пайщиков Художественного театра, потом одним из его директоров и, наконец, актером. Это был типичный «придворный», красивый, один из самых элегантных мужчин, то что называлось чрезвычайно воспитанный, но раб и своего воспитания, и своего аристократизма. Он отдал себя театру, и все-таки родовитость, связи с высшим светом ставил выше театра. И кончил он грустно: революции не принял и, потеряв все свое состояние, почувствовал себя одиноким даже среди нас,— и повесился.

Заниматься любительским великосветским спектаклем у нас, разумеется, не было никакой охоты, но отказаться было невозможно. Со свойственной нам добросовестностью мы взялись за дело. Однако Константин Сергеевич после первых эффектных бесед должен был прекратить бывать, так как у него в доме обнаружилась скарлатина. Я остался один.

Американцы говорят: «It is difficult to say, when and where anything begins and when and where any end will come» *. Спектакль вышел очень удачным и оказался первой зарницей нашего будущего театра.

* «Трудно сказать, где и когда что начинается и откуда придет развязка».

4

Дальше было так:

чем глубже и больнее ныло во мне сомнение в том, что денег для театра мы достанем, тем крепче зрела мысль, что школа без театра — явление бесполезное и не сто́ит ею заниматься, что воспитанники должны расти при театре, в нем должны получать первую сценическую практику в толпе, на выходах и в маленьких ролях; а потому, если мне не удастся создать в этом же году свой театр, я школу брошу и на этой деятельности поставлю крест.

Эту мысль я высказал директорам Филармонии. Они меня ценили, но к заявлению моему отнеслись с тем равнодушием, какое у них вообще было к училищу. Для них Филармоническое общество было ценно своими концертами, где они занимали места в первых рядах и могли перед всей Москвой щеголять своим меценатством... Так, вероятно, связь моя с ними и кончилась бы, но вышло иначе. Как-то во время одного из посещений великою княгиней училища кто-то из директоров и скажи ей, что, мол, все хорошо, только маленькая неприятность — Немирович покидает школу. На это она, будто бы, сказала:

«Я не могу себе представить нашего училища без Немировича».

Этого было достаточно, чтобы вопрос вдруг круто повернулся. Среди директоров был богатый купец Ушков. В кабинете подлинный Рембрандт, в зале пол обложен перламутровой инкрустацией. В купечестве был обычай: на похоронах богатого купца щедро оделять нищих, чтоб они молились о спасении души богатого покойника. Когда в доме Ушкова умер бывший владелец, скопление нищих было так велико, что много людей было раздавлено.

Сам Ушков являл из себя великолепное соединение простодушия, хитрости и тщеславия. Как-то незадолго перед этим у меня был с ним эпизод: на своей крошечной сцене я давно отказался от декораций и заменил их так называемыми сукнами; сукна эти очень потрепались, я несколько раз обращался к администрации школы, но мне отказывали за неимением средств. Однажды я поймал удобную психологическую минуту и говорю Ушкову:

«Ну что вам сто́ит пожертвовать какие-нибудь пятьсот рублей. Вот великая княгиня зачастила ходить к нам — а на сцене какое-то тряпье».

«Хорошо, — говорит Ушков,— пятьсот — говоришь? (В веселую минуту он любил с собеседником переходить на «ты»). Я тебе эти пятьсот дам, но смотри—скажи обязательно великой княгине, что это я пожертвовал, хорошо?» — «Хорошо, только давай».— «Смотри ж, не забудь, что от меня пятьсот рублей, от Константина Ушкова».

Вот он-то и записался первым пайщиком в размере четырех тысяч рублей. Впоследствии он не раз просил подчеркивать, что он был первым,— я это делал с удовольствием. С его легкой руки записались и остальные директора Филармонии, правда, в очень небольших суммах — две тысячи, одна тысяча. Окрыленные этим успехом, мы с Алексеевым сделали еще один шаг, самый важный для всего будущего нашего театра: мы отправились к одному из виднейших московских фабрикантов — Савве Тимофеевичу Морозову.

5

Боборыкин называл крупные московские купеческие фамилии «династиями»; среди них династия Морозовых была самая выдающаяся. Савва Тимофеевич был ее представителем. Большой энергии и большой воли. Не преувеличивал, говоря о себе:

«Если кто станет на моей дороге, перееду не моргнув».

Шаги некрупные и неслышные, точно всегда без каблуков. И бегающие глаза стараются быстро поймать вашу мысль и быстро сообразить. Но высказываться не торопится: выигрывает тот, кто умеет выждать. Голос резкий, легко смеется, привычка все время перебивать свои фразы вопросом: «так?»

«Сейчас вхожу в вестибюль театра... так?.. Навстречу идет наш инспектор... так?..»

Голова его всегда была занята какими-то математическими и... психологическими расчетами.

К нему очень подходило выражение «купеческая сметка».

На месте дома знаменитых русских славянофилов Аксаковых он выстроил великолепное палаццо. Актер Садовский, о котором я упоминал и который славился эпиграммами, сочинил:

Сей замок навевает много дум,
Мне прошлого невольно стало жалко:
Там, где царил когда-то русский ум,
Царит теперь фабричная смекалка.

Эпиграмма в угоду дворянству, которое сильно завидовало «династии» Морозовых, получавшей три миллиона годового дохода. А держал себя Морозов чрезвычайно независимо. Вот что было однажды.

Слухи об его «палаццо», убранном с большим вкусом, дошли до великого князя, и вот к Морозову является адъютант с просьбой показать Сергею Александровичу дом. Морозов очень любезно ответил: «Пожалуйста, во всякое время, когда ему угодно».— «Так вот, нельзя завтра в два часа?» Морозов переспрашивает: «Ему угодно осмотреть мой дом?» — «Да».— «Пожалуйста, завтра в два часа». На другой день приехал великий князь с адъютантом, но их встретил мажордом, а хозяина дома не было. Это было очень тонким щелчком: мол, вы хотите мой дом посмотреть, не то чтобы ко мне приехать,— сделайте одолжение, осматривайте, но не думайте, что я буду вас приниженно встречать.

Знал вкус и цену «простоте», которая дороже роскоши. Силу капитализма понимал в широком, государственном масштабе, работал с энергией, часто исчезал из Москвы на недели, проводя время на фабрике, где тридцать тысяч рабочих. Знал тайные ходы петербургских департаментов. Рассказывал однажды с усмешкой, как ему нужно было провести в Петербурге одно дело. Долго ничего не клеилось, пока ему не сказали потихоньку: отправьтесь по такому-то адресу, к вам выйдет роскошная дама, ничему не удивляйтесь и сделайте все, что она скажет.

Он поехал по указанному адресу; к нему, действительно, вышла красивая женщина.

— Вы ко мне по делу о моей замечательной корове? — сказала она весело.

— Да, да,— ответил он, быстро догадываясь.

— Но вас предупреждали, что это исключительный экземпляр, племенная, холмогорская. Меньше чем за пять тысяч я не могу ее уступить.

Морозов без всяких возражений вручил пять тысяч. Коровы он, конечно, никакой не получил, но зато все, что ему нужно было в департаменте, на другое же утро было исполнено.

Но человеческая природа не выносит двух равносильных противоположных страстей. Купец не смеет увлекаться. Он должен быть верен своей стихии — стихии выдержки и расчета. Измена неминуемо поведет к трагиче-

скому конфликту, а Савва Морозов мог страстно увлекаться.

До влюбленности.

Не женщиной — это у него большой роли не играло, а личностью, идеей, общественностью. Он с увлечением отдавался роли представителя московского купечества, придавая этой роли широкое общественное значение. Года два увлекался мною, потом Станиславским. Увлекаясь, отдавал свою сильную волю в полное распоряжение того, кем он был увлечен; когда говорил, то его быстрые глаза точно искали одобрения, сверкали беспощадностью, сознанием капиталистической мощи и влюбленным желанием угодить предмету его настоящего увлечения.

Сколько раз проводили мы время с ним вдвоем в отдельном кабинете ресторана, часами беседуя не только о делах театра, но о литературе,— об Ибсене.

Кто бы поверил, что Савва Морозов с волнением проникается революционным значением «Росмерсхольма», не замечая бегущих часов? Причем два стакана чая, порция ветчины и бутылка Johannisberg* — и то только, чтобы поддержать ресторанную этику.

Но самым громадным, всепоглощающим увлечением его был Максим Горький и в дальнейшем — революционное движение...

Мое знакомство с Саввой Тимофеевичем было сначала очень поверхностное. Встречались с ним где-нибудь на больших вечерах, или на выставках, или на премьерах,— где-то нас познакомили. Однажды был объявлен какой-то большой благотворительный спектакль, в котором я с моими учениками ставил «Три смерти» Мея. Встретившись где-то с Саввой Тимофеевичем, я предложил ему взять у меня два билета. Он очень охотно принял, но со смешком сказал, что у него нет с собой денег. Я ответил: «Пожалуйста, пусть десять рублей будут за вами; всетаки довольно любопытно, что мне, так сказать, интеллигентному пролетарию, миллионер Морозов состоит должником». Оба этой шуткой остались довольны. Прошло месяца два, мы где-то снова встретились, и он сразу: «Я вам должен десять рублей, а у меня снова денег нет». Я опять: «Пожалуйста, пожалуйста, не беспокойтесь. Дайте такому положению продлиться подольше». Так при

* Сорт вина.

встречах шутили мы года два. Однажды я ему даже сказал: «Ничего, ничего, я когда-нибудь за ними сам к вам приду». С этим я к нему вместе с Алексеевым теперь и вошел: «Ну, Савва Тимофеевич, я пришел к вам за долгом — за десятью рублями».

Морозов согласился войти в наше паевое товарищество сразу, без всяких опросов. Он поставил единственное условие — чтобы наше товарищество не имело никакого над собой высочайшего покровительства. Он вошел в десяти тысячах.

Впоследствии он взял на себя все материальные заботы, построил нам театр, помог устроиться «Товариществу артистов».

В истории Художественного театра его имя занимает видное место.

На революционное движение он — расказывали нам — давал значительные суммы. Когда же в 1905 году разразилась первая революция и потом резкая реакция,— что-то произошло в его психике, и он застрелился. Это случилось в Ницце.

Вдова привезла в Москву для похорон закрытый металлический гроб. Московские болтуны пустили слух, что в гробу был не Савва Морозов. Жадные до всего таинственного люди подхватили, и по Москве много-много лет ходила легенда, что Морозов жив и скрывается где-то в глубине России.

В ту эпоху у журналистов была в моде такая форма рассуждений:

«Немножко философии».

Или в другой раз:

«Еще немножко философии».

Так и я сейчас отвлекаюсь от рассказа на несколько минут: немножко философии.

Кто из вас, читатель, не знает этого полногрудного, радостного вздоха облегчения, когда деньги, отсутствие которых вас так угнетало, наконец найдены:

«Ух!» — или: «Ах! Ух, как гора с плеч! Ах, что за счастье!..»

Нахмуренность с лица исчезла, появилась ясная, спокойная улыбка, жилы и мускулы наполнились уверенностью, стойкостью; заботные мысли, которых было так много, тают как тучки под летним солнцем, вера не только в дело и успех его, но и в самого себя растет с каж-

дым часом; с каждой бодро произнесенной фразой, сам себе кажешься необыкновенно одаренным, чувствуешь, что удача, счастье уже навсегда поселились тут, где-то рядом с тобой. И так далее. Можно было бы написать целый монолог, насыщенный бодростью.

Так вот с философской точки зрения: неужели этого сорта счастье так необходимо в существовании человека? Неужели за то, чтобы успешно развивать свою жизненную задачу, надо заплатить рядом тяжких сомнений, обидных для гордости переживаний, припадков уныния, моментов глубокого пессимизма? По Шопенгауэру, счастье негативно, оно есть только избавление от несчастья. Вот и мы — радостно, облегченно вздохнули, потому что избавились от тяжелых помех, от барьеров, оврагов, всяческих препятствий, которые жизнь набросала на нашем полуторагодовом пути — от восемнадцатичасовой беседы до открытия театра. Это так надо, чтоб мы сначала пострадали? Для чего же надо? Для того, чтобы мы больше ценили, что ли, жизненные удачи? То есть за право создать из пьесы Чехова высокое произведение искусства нам, значит, надо было не только провести многолетнюю творческую работу над самими собой, над своими природными данными,— потому что «и духовный плод не рождается без мучений»,— но еще надо было унижаться в гостиной Варвары Алексеевны, искать и поклониться четырем тысячам Ушкова, двум тысячам Вострякова, одной — Фирганга,— людей, которых мы, говоря искренно, положа руку на сердце, не уважали,— ни их, ни их капиталов?

Будто бы наша социальная жизнь не может быть иначе построена?

Через двадцать лет окажется, что может.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

1

Итак, средства найдены. Театр будет.

Великолепнейшая, может быть, единственная в жизни зарядка охватила наших будущих артистов,— что Толстой называет «сдержанным огнем жизни».

Правда, в нашем распоряжении было всего-навсего двадцать восемь тысяч рублей. Но ведь и бюджет наш был небольшой. Здесь была одна своеобразная особен-

ность. Жалованье труппе назначалось не по ролям, а персонально; не по тому, сколько полагалось бы платить актеру, играющему такую-то или такие-то роли, а по тому, на сколько такой-то и такой-то, мой ученик или любитель из кружка Алексеева, мог бы в данное время рассчитывать в лучшем театре. Например, Москвин получал в это время в театре Корша сто рублей в месяц в течение шести месяцев; летом еще мог бы заработать рублей триста. А мы ему назначали круглый год по сто рублей, но играть он будет первые роли. Исполнителю этих ролей в обыкновенном театре платили бы в месяц пятьсот рублей. Но Корш ему еще не верил и первых ролей не давал,— да без нашей помощи — моей и Станиславского — он еще и не сумел бы *так* сыграть. Когда постепенно, из года в год, он будет все меньше и меньше нуждаться в нашей творческой помощи, когда мы будем все меньше и меньше играть за него на репетициях, тогда его жалованье будет все больше и больше расти. Как и случилось. Через несколько лет он дошел до такого оклада, какого ему не в силах был дать уже никакой другой театр. Но это пришло уже вместе с ростом самого Художественного театра и его бюджета.

В таком порядке, например, Книппер получала в первый год всего девятьсот рублей, т. е. семьдесят пять рублей в месяц, играя, однако, первые роли.

Хлопот, переговоров было так много, что из памяти исчезли не только частности, но и целые куски.

Помнится, как мы осматривали свободные театральные здания и остановились на небольшом, не особенно красивом, состоящем, в сущности, при летнем саде...

Помнятся хлопоты по освобождению из цензуры трагедии Ал. Толстого «Царь Федор Иоаннович». К счастью, об этом же хлопотал для своего театра в Петербурге Суворин. Удалось только благодаря его влияниям...

Помнится, что в это же самое время вдруг, как из-под земли или как игрушка с пружиной из ящика, выпрыгнул конкурент нашего, еще не родившегося, детища. Да еще какой конкурент! Императорский театр! Стало быть, материально совершенно обеспеченный. Это было так.

В императорские театры был назначен новый директор. Он приехал в Москву, здесь он наткнулся на вопрос о «перепроизводстве актерских сил». Его кто-то и раздразнил:

«Вот вы тут сидите, перебираете, не знаете, куда девать вашу молодежь, а в это самое время два довольно известных в Москве человека составляют молодую труппу и открывают театр». Слово за слово, и новый директор в течение одних суток сносится телеграммой с министром императорского Двора, снимает лучший в Москве театр, на который и я точил зубы, и предлагает уже небезызвестному вам Ленскому давать там его ученические спектакли.

Ленский был в большой степени мой единомышленник, питал такие же надежды на театральную молодежь и на обновление драматического театра. Мы много и одинаково мечтали о реформах. Поэтому я испытывал чувство двойное: с одной стороны, должен был радоваться за Ленского, а с другой — бояться сильного конкурента.

Однако при всей скромности должен сказать, что именно с точки зрения художественной конкуренции у меня не было опасений. Во-первых, Ленский сам как артист, при всей его громадной величине, находился все-таки в слишком большом плену у старого русского театра, а во-вторых, я уже знал, что такое дирекция казенных театров, и мог предсказать, что Ленскому с нею в новом деле не ужиться.

И наконец, что ж! По римской поговорке — «жить — значит воевать».

Я даже без малейшего протеста вернул Ленскому двух актеров, которые только что окончили его, Ленского, курсы и поступили в нашу труппу. Это были Остужев и Айдаров. Ленский раньше сам советовал им не оставаться в Малом театре, а пойти в наш, но теперь уже нам пришлось отказаться от этих талантливых его учеников.

Вообще очень мы были смелы. И очень бодро и даже весело собирались и обсуждали планы.

Как-то, многие годы спустя, Станиславский на какой-то репетиции, убеждая актеров, что можно находить изумительный подъем в скромной обстановке, что для ярких чувств нет надобности в яркой театральной мишуре,— вспоминал ботвинью и жареных цыплят у меня за обедом, в небольшом скромном палисаднике:

«Вместо гостиных и зал мы переходили через какой-то дворик, вместо кресел были скамьи, вместо пальм в кадках — живые кусты сирени,— а между тем другого такого вкусного обеда я в своей жизни никогда не ел,— вкусного, дружного... все зависит от настроения...»

Однако среди этих жизнерадостных хлопот пронесся вдруг короткий, но зловещий вихрь,— настолько короткий, что я даже забыл о нем. Напомнило мне об этом последнее советское издание сочинений Чехова. Там в приложении помещены отрывки из моих писем к Антону Павловичу, найденных в Чеховском музее.

На мою просьбу, разрешить нам поставить «Чайку» Чехов ответил решительным отказом.

Я совсем забыл об этом. Теперь, чтоб припомнить, взял из музея копии моих писем. Чехов не только хранил все письма к нему, но нумеровал и сортировал по алфавиту...

Вот мое первое письмо по поводу «Чайки».

Дорогой Антон Павлович!

Ты уже знаешь, что я поплыл в театральное дело. Пока что, первый год мы (с Алексеевым) создаем исключительно художественный театр. Для этой цели нами снят «Эрмитаж». Намечено к постановке «Царь Федор Иоаннович», «Шейлок», «Юлий Цезарь», «Ганнеле», несколько пьес Островского и лучшая часть репертуара «Общества искусств и литературы» (кружок Алексеева). Из современных русских авторов я решил особенно культивировать *только* талантливейших и недостаточно еще понятых. Шпажинским, Невежиным у нас совсем делать нечего. Немировичи и Сумбатовы довольно поняты. Но тебя русская театральная публика еще не знает. Тебя надо показать так, как может показать только литератор со вкусом, умеющий понять красоты твоих произведений и в то же время сам умелый режиссер. Таковым я считаю себя. Я задался целью указать на дивные изображения жизни в произведениях *«Иванов»* и *«Чайка»*. Последняя особенно захватывает меня, и я готов ответить чем угодно, что эти скрытые драмы и трагедии в *каждой* фигуре пьесы при умелой, не банальной, добросовестной постановке захватят и театральную залу. Может быть, пьеса не будет вызывать взрывов аплодисментов, но что настоящая постановка ее со *свежими* дарованиями, *избавленными от рутины,* будет торжеством искусства,— за это я отвечаю. Остановка за твоим разрешением. Надо тебе сказать, что я хотел ставить «Чайку» еще в од-

ном из выпускных спектаклей школы. Это тем более манило меня, что лучшие из моих учеников влюблены в пьесу. Но меня остановили Сумбатов и Ленский, говоря, что они добьются постановки ее в Малом театре. Я возражал, что большим актерам Малого театра, уже усвоившим шаблон и неспособным явиться перед публикой в совершенно новом свете, не создать той атмосферы, того аромата и настроения, которые окутывают действующих лиц пьесы. Но они настояли, чтобы я не ставил «Чайки». И вот «Чайка» все-таки не идет в Малом театре. Да и слава богу — говорю это от всего своего поклонения твоему таланту. Так уступи пьесу мне. Я ручаюсь, что тебе не найти большего поклонника в режиссере и обожателей в труппе.

Я, по бедности, не смогу заплатить тебе дорого. Но, поверь, сделаю все, чтобы ты был доволен и с этой стороны. Наш театр начинает возбуждать сильное... негодование императорского. Они там понимают, что мы выступаем на борьбу с рутиной, шаблоном, признанными гениями и т. п. И чуют, что здесь напрягаются все силы к созданию *художественного* театра.

Поэтому было бы очень грустно, если бы я не нашел поддержки в тебе.

Ответ нужно скорый: простая записка, что ты разрешаешь *мне* ставить «Чайку» где мне угодно.

Как теперь припоминаю, Чехов отказывал по соображениям своего самочувствия: он писал, что не хочет и не в силах переживать больше театральные волнения, которые причинили ему так много боли, повторял не в первый раз, что он не драматург, что есть гораздо лучшие драматурги и т. д.

Тогда пошло второе письмо, где я писал:

Если ты не дашь, ты зарежешь меня, так как «Чайка» — единственная современная пьеса, захватывающая меня, как режиссера, а ты — единственный современный писатель, который представляет большой интерес для театра с образцовым репертуаром.

Если хочешь, я до репетиций приеду к тебе переговорить о «Чайке» и моем плане постановки.

У нас будет 20 «утр» для молодежи с conferance * перед пьесой. В эти «утра» мы дадим «Антигону», «Шейлока», Бомарше, Островского, Гольдони, «Уриэля» и т. д. Профессора будут читать перед пьесой небольшие лекции. Я хочу в одно из таких «утр» дать и тебя, хотя еще не придумал, кто скажет о тебе слово — Гольцев или кто другой.

Ответь же немедленно.

Привет всему вашему дому от меня и жены.

В субботу я уезжаю из Москвы,— самое позднее в воскресенье.

И наконец:

Милый Антон Павлович!

Твое письмо получил уже здесь, в степи. Значит, «Чайку» поставлю... Потому что я к тебе непременно приеду **. Я собирался в Москву к 15 июля (репетиции других пьес начнутся без меня), а ввиду твоей милой просьбы приеду раньше. Таким образом, жди меня между 1 и 10 июля. А позже напишу точнее. Таратаек я не боюсь, так что и не думай высылать на станцию лошадей.

В «Чайку» вчитываюсь и все ищу тех мостиков, по которым режиссер должен провести публику, обходя излюбленную ею рутину. Публика еще не умеет (а может быть, и никогда не будет уметь) отдаваться настроению пьесы,— нужно, чтобы оно было очень сильно передано. Постараемся.

До свидания.

Всем вам поклон от меня и жены.

Я ездил к нему в Мелихово. Несмотря на болезнь, он был как всегда расположен к улыбке, к шутке. У его брата в это время родился ребенок. Его принесли показать моей жене.

«Вот не хотите ли купить? За два с полтиной».

Замечательно, как мог человек с таким огромным запасом жизнерадостности и юмора написать «Палату № 6» и внести в свои повести и пьесы столько беспредельной грусти...

* Вступительное слово.

** Очевидно, Чехов писал, что за разрешение постановки я должен заплатить ему приездом к нему в усадьбу (Мелихово).

2

На тридцатилетнем юбилее Художественного театра по новому стилю *27 октября,* а по тогдашнему в России — 14-го, Станиславский в своей речи, говоря о нашем с ним тесном тридцатилетнем союзе, несколько раз называл меня «супругой», что вот он с труппой уезжает в Америку, а «супруга» остается дом беречь хозяйство, что поэтому роль супруги не такая видная, как его—мужа. На это я в своей речи под хохот нашей юбилейной аудитории возражал: я говорил, что супруга — это он, а я — муж, и что это очень легко доказать, День 14/27 октября,— говорил я,— это день первого представления и, так сказать, день крестин — «октябрины» Художественного театра, а не рождения. Рождение было за несколько месяцев до того в деревне Пушкино, недалеко от дачи Алексеева «Любимовки», в специально приспособленном особняке со сценой. Это там впервые собралась вся труппа, там было произнесено первое вступительное слово, там на первых репетициях раздалось «уа, уа» нашего детища. По всему этому местом рождения театра надо считать Пушкино и днем рождения — *14/27 июня.* А создавал эти репетиции, как и руководил всеми первыми собраниями нашей общей труппы — он, Константин Сергеевич; меня в то время не было даже близко, я был у себя в усадьбе. И так как без отца рождение возможно, а без матери — никак, то очевидно, матерью Художественного театра и, стало быть, моей супругой следует считать — его, Станиславского. Что ребенок, может быть, родился больше в мать, чем в отца, это уже совсем другой вопрос... Вот.

Мы так условились: месяца полтора в Пушкине будет работать он с Саниным, а я закончу свои литературные обязательства; потом я приеду, приму репетиции в том виде, в каком застану, а Константин Сергеевич уедет на отдых перед труднейшей в жизни зимой.

Главное,— до моего приезда должны были они приготовить побольше сцен «Царя Федора». «Чайки» совсем не трогали.

3

Самым лучшим временем года в Москве и ее окрестностях я всегда считал август месяц. Передать это «ощущение августа» очень трудно. Было в нем что-то и лег-

кое и мягко-радостное. То ли от ласкового солнца, то ли от ясного прозрачного воздуха. Может быть, от того, что летний отдых как будто еще не совсем ушел, а зимние тревоги еще не совсем пришли; что надежды, накопившиеся за время летней беспечности, полны свежей бодрости. Погода в это время стоит великолепная. И кажется, что самый глубокий лиризм, какой охватывал поэтов при созерцании русской природы, ярче всего именно в августе.

Пушкино — верстах в пяти от Любимовки. В моем распоряжении в доме Алексеевых был балкон, выходивший в сад над речкой Клязьмой. В доме и кругом стояла всегда полная тишина, так что, когда я в розовые утренние часы сидел на балконе у себя один, то мог прислушиваться только к этой — не знаю ее имени — птичке, которая как раз в эту пору всегда точно кличет кого-то своим очень скромным зовом в две нотки усеченной кварты сверху вниз. Зовет и подчеркивает тишину. Я испытывал настоящее богатство сбывающихся мечтаний. А в Пушкине, где, стало быть, приходилось проводить нам большую часть дня, все было наполнено взвинченностью, самым лучшим, что было в душах нашей молодежи. Труппа жила коммуной; сами должны были убирать и сцену и зал, сами ставить самовар и по очереди хозяйничать. Ничто не снижало высокого подъема. Даже быстро завязывались свадьбы, что-то около дюжины в первое же полугодие.

Актер Дарский — провинциальный трагик, бросивший свои гастроли и поступивший к нам, воспользовавшись однажды отсутствием Станиславского, начал кричать на меня, что я как директор обязан был запретить Станиславскому по двадцать раз повторять сцены земных поклонов, что это издевательство над актером. Я кротко доказывал ему, что это необходимо для него же самого.

Серьезное, шуточное, вспыльчивое — все было молодо, бодро и с верой. Настроение не упало, даже когда вдруг повеяло катастрофой: готовили «Царя Федора», а актера на роль самого Федора нет.

Это случилось в вечер, когда мне показывали приготовленные акты из трагедии Ал. Толстого.

Москвин, потом так прославившийся в этой роли, Москвин, про которого в Вене будут писать: «Забудьте

все известные вам имена артистов, но запомните имя Москвина»,— какие только сюрпризы ни выкидывает театральное искусство! — этот Москвин на первых репетициях, еще без меня, настолько не удовлетворил Станиславского, что он у него роль взял, передал другому, потом третьему, писал мне в деревню отчаянные строки, но вдруг письмо — ура, Федор найден!

И — о ужас! — я этого счастливца никак не принял. Помню, как я и К. С. ехали после репетиции по железной дороге, поздно ночью, как он даже не спорил со мной, не защищал плохого Федора, а только все повторял: «Как же нам теперь быть? Как же нам теперь быть?..»

Тогда я взялся за своего любимца Москвина. Очевидно, не зная его индивидуальности, к нему неверно подошли. Репетиции в театрике не останавливались, а я, за неимением помещения, занимался с Москвиным в сторожке дворника, причем сам дворник сидел на скамеечке за открытым окном, прислушивался к нам и улыбался.

«Царем Федором» мы открывали театр. Это было надежнее. Тут играл роль и большой интерес к трагедии, которая тридцать лет находилась под цензурным запретом; и любовь публики к национальным, историческим пьесам; и легче было,— как любил выражаться Станиславский,— épater les bourgeois, т. е. ошеломить публику почти музейными костюмами, замечательными вышивками, сделанными под руководством жены Алексеева, артистки Лилиной, яркой народной толпой и смелыми мизансценами. Словом, во всех смыслах ставить эту пьесу было наименее рискованно и с наибольшей вероятностью успеха. А так как уже намечались и отличные исполнители главных ролей, то тем более «Царь Федор» должен был занять самое почетное место в нашем репертуаре.

Анонс о нашем репертуаре был очень эффектный: объявляли Софокла («Антигона»), Шекспира («Венецианский купец»), Алексея Толстого («Царь Федор Иоаннович»), Ибсена («Гедда Габлер»), Писемского («Самоуправцы»), Гауптмана («Потонувший колокол» и «Ганнеле») и Чехова («Чайка»). В смысле исторической репутации каждой пьесы, это было очень импозантно, целый флот из броненосцев и дредноутов, тяжелая артиллерия — гаубицы и мортиры. Среди них Чехов с его «Чай-

кой» казался небольшим судном в пять тысяч тонн, каким-то сорокадюймовым орудием. А между тем...

Из московских театральных критиков лучшие отношения у меня были с Николаем Эфросом. Позднее он займет едва ли не первое место среди театральных журналистов. Он обладал двумя великолепными качествами критика: большой чуткостью к внутренним линиям спектакля, к лирике; другое качество — умел хвалить, умел восхищаться, что гораздо труднее, чем критиковать. Когда я выпустил первый анонс о репертуаре, я спросил Эфроса: «А что по-вашему здесь самое ценное?» Без малейшей заминки он ответил: «Конечно, «Чайка».

Я был не одинок и отлично чувствовал, что я не одинок.

И это мне предстояло внушить Станиславскому.

По уговору за ним было сценическое veto, ему предстояло готовить мизансцену «Чайки», а между тем, прочитав «Чайку», он совсем не понял, чем тут можно увлечься: люди ему казались какими-то половинчатыми, страсти — неэффектными, слова,— может быть, слишком простыми, образы — не дающими актерам хорошего материала.

Передо мною был режиссер, умеющий из декораций, костюмов, всяческой бутафории и людей добиваться ярких, захватывающих сценических эффектов. Имеющий хороший вкус в выборе красок,— вкус, уже воспитанный в музеях и в общении с художниками. Но направляющий весь свой запал только на то, что может ошеломить, что бьет новизной, оригинальностью, что уже, разумеется, прежде всего — необычно. И была задача: возбудить его интерес именно к глубинам и лирике будней.

Предстояло отвлечь его фантазию от фантастики или истории, откуда всегда черпаются эффектные сюжеты, и погрузить в самые обыкновенные окружающие нас будни, наполненные самыми обыкновенными будничными нашими чувствами.

Когда насчет Федора успокоились,— приготовленный в сторожке дворника Москвин произвел на сцене настоящий фурор и до слез всех обрадовал,— дальнейшие репетиции можно было оставить на попечение правой руки Станиславского — режиссера Санина, самому Станиславскому уехать на отдых и на подготовку режиссерского экземпляра «Чайки», а мне начать работу с актерами.

Станиславский и всегда впоследствии, приступая к новой постановке, говорил: «Вы меня напичкайте тем, что я должен иметь особенно в виду при сочинении режиссерского экземпляра».

И был один такой красивый у нас день: не было ни у меня, ни у него репетиций, ничто постороннее нас не отвлекало, и с утра до позднего вечера мы говорили о Чехове. Вернее, я говорил, а он слушал и что-то записывал. Я ходил, присаживался, опять ходил, подыскивая самые убедительные слова,— если видел по напряженности его взгляда, что слова скользят мимо его внимания, подкреплял жестом, интонацией, повторениями. А он слушал с раскрытой душой, доверчивый.

Алексеев жил всегда в Москве, был московским фабрикантом, имел огромный запас впечатлений из быта купечества, потом стал общаться с миром артистическим, опять-таки московским, знал классический репертуар, знал лучших актеров русских и европейских; когда ездил за границу, то изучал там театральное искусство, посещал музеи, старался как режиссер «грабить» их для своих режиссерских замыслов. Но всей той громады русской провинциальной интеллигенции и полуинтеллигенции, всего того многомиллионного пласта русской жизни, который был материалом для чеховских произведений, он не знал. Ему были чужды и их волнения, и их слезы, недовольства, ссоры, все то, что составляет жизнь в провинции.

А главное,— не ощущал того огромного обаяния авторской лирики, какое окутывает эти чеховские будни.

Там, где-то в самых широких кругах интеллигенции, среди людей, мечтающих о лучшей жизни, среди тех, кого засосала обывательщина, кто живут по инерции, но не могут примириться с грубостью жизни, страдают от тяжелой несправедливости и в самых укромных и чистых уголках своей души лелеют мечту,— там Чехов был любим, был своим, необыкновенно близким. И близок он был не как отвлеченный поэт, а как такой же ходящий среди нас обыватель, как мы сами, как будто даже ни на вершок не выше — любил то же, что и мы любим, с нами улыбался и смеялся, даже не всегда был глубже нас, только что был зорче и обладал великолепным даром вскрывать наши грехи и наши мечты.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

1

Должен признаться, что эта глава стоила мне много времени. Несколько раз я даже хотел от нее отказаться. Но если мой читатель — этакий заядлый театрал или, еще того больше, актер,— он, пожалуй, задаст мне вопрос: в чем же, в сущности, заключались ваши приемы? Ваше искусство? Вот вы подошли к репетициям «Чайки»; очевидно, вы работали совсем не так, как это было в театре, где эта пьеса провалилась,— в чем же разница? Из предыдущих глав я, читатель, усматриваю разницу организационную: в старом театре сразу идут на сцену и сразу репетируют всю пьесу, а вы сначала долго обсуждаете ее сидя за столом, и когда начинаете репетировать, то делаете это по кускам. Но, очевидно, дело не только в этом. Очевидно, дело еще в самой сущности вашей режиссерской работы с актером. В чем же дело?

Ответ на этот вопрос очень сложен. Нужна не глава, а целая книга. Рассказать приходится в очень сжатой форме. Все равно что написать короткий синопсис о режиссерском искусстве. Возможно ли это? Кроме того, за тридцать с лишком лет наши приемы подвергались переработке и шлифовке; легко приписать прошедшему черты настоящего. Если бы можно было восстановить фотографически, что у нас делалось тогда, и сравнить с нашими приемами теперь, то разница получилась бы колоссальная. Наконец, придется говорить о самом себе, а это всегда как-то неловко.

Право, очень трудно.

2

Вместе с репетициями «Чайки» атмосфера в нашем театральном «сарайчике» круто изменилась. До сих пор, утро — вечер, утро — вечер, все силы напрягались на то, чтобы отразить Русь XVI века («Царь Федор»), помещичьи усадьбы XVIII века («Самоуправцы»), Венецию сотни лет тому назад («Шейлок»), наконец, Грецию две тысячи лет назад («Антигона»); костюмы, самые разнообразные; отдаленный от нас яркий, красочный быт; образы и чувства, имеющие так мало общего с нашей современностью. Станиславский со своими сотрудниками-режиссерами изощрялся в блестящих неожиданных ми-

зансценах, в отыскании движений, костюмов, вещей, не похожих на то, к чему привык театральный зритель. Как всякий борец, впадал, естественно, в крайности. Если шапки носили высокие, то нужно делать чрезвычайно высокие; если рукава носили длинные, то надо такие, чтобы их нужно было все время засучивать; если дверь в хоромах была маленькая, то делали ее такой, чтоб в нее нельзя было пройти иначе как согнувшись наполовину. Где-то вычитали, что, являясь перед царем, делали не три земных поклона, а какое-то большее количество, что-то около сотни,— вот и у нас на репетициях опускались на колени, прикладывались лбом к полу, поднимались и снова опускались — не менее двадцати раз, за что на меня, если помните, и накричал однажды актер Дарский. Словом, чтобы было, как любил выражаться Алексеев, «курьезно».

И вот от такой яркой нагроможденности красок, образов, выкриков — поворот к печальным будням Чехова. Ничего экстравагантного в костюмах; никаких резких гримов; полное отсутствие народных сцен; никакого каскада внешних красок,— словом, ничего, чем бы актер мог защититься от необходимости вскрывать донага свою индивидуальность. Тишина, сосредоточенность, малолюдность.

Прежде всего мне нужно было считаться с пестрым составом исполнителей. Всех персонажей в «Чайке» — десять: из них четверо — мои ученики, трое — любители из кружка Алексеева и три актера со стороны. Чудесно подходила к тону чеховской пьесы жена Константина Сергеевича артистка Лилина. Быстро овладел ролью и крепко, доверчиво пошел за мной другой крупный член его кружка, Лужский. Главной же опорой моей были мои ученики — Книппер, Роксанова, Мейерхольд. Среди всех, по началу, какой-то белой вороной казался Вишневский. Провинциальный актер со всеми штампами старого театра. Но он так горячо рвался в наш театр, так слепо верил мне и Станиславскому, что отказался от большого контракта и работал с послушностью и рвением, на какие вряд ли был способен какой-нибудь другой «чужой» актер. И, как увидите дальше, раньше всех поверил в Чехова. Мешало репетициям то, что сам Станиславский отсутствовал, а он играл роль писателя. Приходилось провести десяток-другой репетиций без него.

Когда я припоминаю, как я занимался с учениками и актерами более тридцати лет назад, я нахожу, что основная сущность моих приемов была та же, что и теперь. Конечно, я стал неизмеримо опытнее, приемы мои стали увереннее, острее, развилось известное «мастерство», но база осталась та же: это — *интуиция и заражение* ею актера. Что это такое? Как это объяснить вкратце?

Однажды у меня был короткий, но своеобразный диалог с Леонидом Андреевым. Когда я работал над его пьесами, он с нескрываемой искренностью радовался, как мне удавалось вскрывать перед актерами его тончайшие замыслы. «Неожиданно верные даже для меня самого!» — восклицал он. И вот однажды он долго не спускал с меня глаз и вдруг с глубокой серьезностью спросил:

«Как вы могли бросить сами писать пьесы, обладая таким даром угадывать человека и анализировать его поступки?»

Я ответил приблизительно так:

«А может быть, мой дар угадывать ограничивается литературой, а не распространяется на жизнь, как она есть? Может быть, я — извините за громкое слово — проникновенно вижу *ваше* миропонимание, ваши жизненные наблюдения, чеховские, Достоевского, Толстого. Это вы, автор, из-за строк вашей пьесы подсказываете мне знание жизни, а я только каким-то шестым чувством чую, где правда, а где ложь. И уже потом добавляю краски из моего жизненного опыта. Может быть, даже вступаю с вами в спор и даже оказываюсь прав. Но без вашего авторского суфлирования я, наверное, и не остановился бы перед этими жизненными явлениями, в которых теперь так славно разбираюсь».

Когда, много спустя, мы работали над Достоевским и приглашали на репетиции некоторых ученых из Психологического общества, то они неизменно говорили, что не нам у них, а им у нас надо учиться.

Извините, читатель, за хвастовство, но в вопросах театрального искусства это понятие имеет такое громадное значение: верная интуиция. Верное схватывание и глубочайших и тончайших авторских замыслов и стиля произведения. А так как «образы», подсказываемые интуицией, не допускают разнузданности, а требуют строгого контроля в выборе театральных средств,— то и по сегодня многие властители театральных направлений боятся ее, избегают, а то и просто гонят из театра, как чуму. Без

нее легче, в особенности режиссерам с «гениальными идеями», какими, по выражению Гейне, называется всякий вздор, который лезет человеку в голову.

Под это понятие — верная интуиция — до сих пор в театральном искусстве не подведена научная база, поэтому на репетициях в этом смысле остается единственное средство — *заражение* актера замыслами, образами, психологическими оттенками — то путем толкования, то приемами простого актерского *показа.*

Единственная основа, которую много-много позднее я формулировал так:

Закон внутреннего оправдания.

3

Режиссер-директор, единая воля режиссера, — вот в чем была важнейшая разница между старым театром и нами. Это и станет на много лет предметом самых горячих нападок на молодой Художественный театр. Станиславский ли в своих репетициях, я ли, — мы захватывали власть режиссера во всех ее возможностях. Режиссер — существо трехликое.

1) режиссер-толкователь; он же — показывающий, *как* играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом;

2) режиссер-зеркало, отражающее индивидуальные качества актера, и

3) режиссер-организатор всего спектакля.

Публика знает только третьего, потому что его видно. Видно во всем: в мизансценах, в замысле декоратора, в звуках, в освещении, в стройности народных сцен. Режиссер же толкователь или режиссер-зеркало — не виден. Он потонул в актере. Одно из моих любимых положений, которое я много раз повторял, — что режиссер должен *умереть* в актерском творчестве. Как бы много и богато ни показал режиссер актеру, — часто-часто бывает, что режиссер играет всю роль до мелочей, актеру остается только скопировать и претворить в себе, — словом, как бы глубока и содержательна ни была роль режиссера в создании актерского творчества, — надо, чтобы и следа его не было видно. Самая большая награда для такого режиссера, — это когда даже сам актер забудет о том, что он получил от режиссера, — до такой степени он вживется во все режиссерские показы.

«Если зерно не умрет, то останется одно, а если умрет, то даст много плода».

Это библейское выражение всецело и глубочайшим образом относится к совместному творчеству режиссера с актером. Если актер только хорошо *запомнит* показанное ему режиссером, будет только *стараться исполнять,* не проникнувшись глубоко в показанное и не претворив его в своих актерских эмоциях, то это показанное режиссером так и останется отдельной блесткой, не слившейся органически со всем образом. Зерно останется одно. Оно не сгнило. Это часто и наводит на мысль, что показывание режиссером — дело вредное. И наоборот: если режиссерский показ попал, так сказать, в душу актера, зерно упало на хорошую почву, то оно возбудит там неожиданную,— а потому и самую драгоценную,— реакцию, вызовет в эмоциях и в фантазии актера новые образы, ему лично присущие, которые и войдут в его исполнение, а самое зерно, самый этот режиссерский показ умрет и забудется...

Нужно ли говорить, что для этого режиссер должен обладать актерской потенцией? В сущности говоря, он сам должен быть глубоким, разнообразным актером. И если режиссеры, бывшие до нас,— Яблочкин, Аграмов,— как и я, не остались актерами, то этому, очевидно, помешали наши внешние маловыразительные средства и громадная наша требовательность к себе, а не наша актерская сущность.

Режиссер-зеркало. Важнейшая его способность почувствовать индивидуальность актера, непрерывно в процессе работы следить, как в нем отражаются замыслы автора и режиссера, что ему идет и что не идет, куда его клонит фантазия и желания и до каких пределов можно настаивать на той или другой задаче. Одновременно и следовать за волей актера, и направлять ее, направлять, не давая чувствовать насилия. Уметь не оскорбительно, любовно, дружески передразнить: вот что у вас выходит, вы этого хотели? Чтоб актер воочию увидел себя, как в зеркале...

Режиссер-организатор вводит в свой горизонт все элементы спектакля, ставя на первое место творчество актеров, и сливает его со всей окружающей обстановкой в одно гармоническое целое. В этой организационной работе он уже полный властелин. Слуга актера там, где необходимо подчиниться его индивидуальности, приспосаб-

ливающийся и к индивидуальным качествам художника-декоратора, непрерывно принимающий в расчет требования дирекции, он, в конечном счете, является настоящим властелином спектакля. При этом особенно важным его качеством является умение «лепить» куски, целые сцены, акты...

4

Впоследствии, когда Станиславский переключил свое режиссерское внимание от внешнего к внутреннему, он вместе со своей правой рукой — режиссером Сулержицким — занялся точным определением элементов актерского творчества. Приблизительно отсюда получилась так называемая «система» Станиславского. Появилось его популярное теперь выражение «сквозное действие». Это то, что мы раньше называли: «куда должен быть направлен темперамент актера». То, что мы называли самой глубокой сущностью пьесы или роли, теперь определяем словом «зерно»; в частности — зерно сцены, зерно куска.

Роль складывалась во время репетиции из множества бесед полудилетантского характера; теперь во время работы со своими актерами я употребляю точные определения: «атмосфера», в которой происходит та или иная сцена, «физическое самочувствие» данного лица (веселое, грустное, больное, сонное, ленивое, холодно, жарко и т. п.), «характерность» (чиновник, актриса, светская женщина, телеграфистка, музыкант и т. д., и т. д.), «стиль» всей постановки: героический, гомерический, стиль эпохи, комический, фарсовый, лирический и т. д.

Но самая важная область репетиционных работ — было то, чего как раз и добивался Чехов. Помните, я рассказывал о репетициях в Петербурге? Там Чехов говорил: «Слишком много играют, надо все, как в жизни». Вот тут заложена самая глубокая разница между актером нашего театра и актером старого театра. Актер старого театра *играет* или чувство: любовь, ревность, ненависть, радость и т. д.; или слова: подчеркивая их, раскрашивая каждое значительное слово; или положение — смешное, драматическое; или настроение; или физическое самочувствие. Словом, он непременно каждую минуту своего присутствия на сцене что-нибудь *играет*,

представляет. Наши требования к актеру: не играть ничего. Решительно ничего. Ни чувства, ни настроения, ни положения, ни слова, ни стиля, ни образа. Это все должно прийти само от индивидуальности актера, индивидуальности, освобожденной от штампов, должно быть подсказано всей «нервной организацией» актера,— тем, что профессор Сперанский недавно замечательно определил словом «трофика».

Теперь мы *знаем,* а тогда только *чувствовали,* что есть еще очень важный момент: так вчитаться и вжиться в роль, чтобы *слова автора стали для актера его собственными словами,* т. е. приходится говорить то, что я говорил о режиссере: чтобы *автор тоже умер в индивидуальности актера.*

Из всех элементов актерского творчества Станиславский во все первые года большое значение придавал так называемой «характерности», особливо внешней характерности. Это резче всего отличало нашего исполнителя от актера старого театра и приближало к простоте и жизненности. Искание характерности отнимало много времени и делало репетиции настолько своеобразными, что, помню,— на репетиции 3-го действия «Горя от ума» Боборыкин шепнул мне:

«А ведь со стороны это можно принять за дом сумасшедших».

В чеховских пьесах это и помогало, но и требовало огромной осторожности, чтоб, с одной стороны, не впасть в сценическую банальность, с другой — не приглушить Чеховскую лирику.

5

В наших репетициях была еще одна сила, огромная, объединяющая всех — энтузиазм. Влюбленность во все дело, в самую работу. Без мелкого самолюбия, без малейшего каботинства, с громадной верой. Один из актеров (со стороны) никак не поддавался общему увлечению, хотя и очень подходил по своим данным к роли. Даже не скрывал своего иронического отношения к новым приемам Чехова-драматурга. Я, не долго раздумывая, устранил его и заменил другим. Среди писем моих к Чехову, взятых из музея, о которых я упоминал выше, есть такое:

Дорогой Антон Павлович!

Сегодня были две читки «Чайки». Если бы ты незримо присутствовал, ты знаешь, что?.. Ты немедленно начал бы писать новую пьесу.

Ты был бы свидетелем такого растущего, захватывающего интереса, такой глубокой вдумчивости, таких толкований и такого общего нервного напряжения, что за один этот день ты горячо полюбил бы самого себя.

Сегодня мы тебя все бесконечно любили за твой талант, за деликатность и чуткость твоей души.

Планируем, пробуем тоны — или, вернее — полутоны, в каких должна идти «Чайка», рассуждаем, какими сценическими путями достичь того, чтобы публика была охвачена так же, как охвачены мы...

Не шутя говорю, что если наш театр станет на ноги, то ты, подарив нас «Чайкой», «Дядей Ваней» и «Ивановым», напишешь для нас еще пьесу.

Никогда я не был так влюблен в твой талант, как теперь, когда пришлось забираться в самую глубь твоей пьесы.

6

Прошло недели две-три, Алексеев начал присылать из деревни мизансцену по актам. Мизансцена была смелой, непривычной для обыкновенной публики и очень жизненной. В сущности говоря, Станиславский так и не почувствовал настоящего чеховского лиризма, и, однако, сценическая фантазия подсказывала ему самые подходящие куски из реальной жизни. Он отлично схватывал скуку усадебного дня, полуистеричную раздражительность действующих лиц, картины отъезда, приезда, осеннего вечера, умел наполнять течение акта подходящими вещами и характерными подробностями для действующих лиц.

Одним из крупных элементов сценической новизны режиссера Станиславского было именно это пользование вещами: они не только занимали внимание зрителя, помогая сцене дать настоящее настроение, они еще в большей степени были полезны актеру, едва ли не главнейшим несчастьем которого в старом театре является то, что он всем своим существом предоставлен самому се-

бе, точно находится вне времени и пространства. Эта режиссерская черта Алексеева стихийно отвечала письму Чехова. Тут еще не было аромата авторского обаяния, от этих вещей еще очень веяло натурализмом чистой воды, золаизмом и даже театром Антуана в Париже или Рейнхардта в Берлине, уже зараженными натурализмом, но у нас это проводилось на сцене впервые: спичка и зажженная папироса в темноте, пудра в кармане у Аркадиной, плед у Сорина, гребенка, запонки, умывание рук, питье воды глотками и пр. и пр. без конца. Внимание актера должно было приучаться к тому, чтобы заниматься этими вещами, тогда и речь его будет проще. Впоследствии, может быть, не более как лет через семь-восемь, начнется реакция, борьба именно с этими вещами. Теперь же Станиславский предлагал пользоваться этим в широкой степени, был даже расточителен в бытовых красках. И тут впадал в крайность, но так как экземпляр пьесы проходил через мое режиссерство, то я мог отбрасывать то, что мне казалось или излишним или просто слишком рискованным.

Через год, в «Дяде Ване» он еще будет закрывать голову от комаров, будет подчеркивать трещание сверчка за печкой. За этих комаров и за этого сверчка театральная литература будет много бранить Художественный театр. Даже сам Чехов как-то полушутя, полусерьезно скажет: «В следующей пьесе я сделаю ремарку: действие происходит в стране, где нет ни комаров, ни сверчков, ни других насекомых, мешающих людям разговаривать». Но пока эти вещи оказывали очень большую услугу.

Другим важным моментом сценической новизны были паузы. В этом тоже была стихийная близость к Чехову, у которого на каждой странице найдется две-три паузы.

Теперь они так понятны, а тогда были сравнительно новостью; в старом театре встречались только как эффектные исключения. Эти паузы удаляли актеров от плавного, непрерывного «литературного» течения, которое было характерно для старого театра. В мизансцене для «Чайки» нащупывался путь к самым глубоким жизненным паузам; в них или проявлялось доживание предыдущего волнения, или подготовлялась вспышка предстоящей эмоции, или содержалось большое молчание, полное настроения.

Пауза не мертвая, а действенная, углубляющая переживания или отмеченная звуками, подчеркивающими настроение: фабричный или паровозный гудок, птица, тоскливый крик совы, проезд экипажа, доносящаяся издали музыка и т. д. С годами паузы так въелись в искусство Художественного театра, что стали его «штампом», часто утомительным и даже раздражающим. Но тогда это было увлекательно ново. Достигались паузы очень нелегко, путем настойчивых и сложных исканий, не только внешних, но и психологических, исканий гармонии между переживаниями действующих лиц и всей окружающей обстановкой.

А я уже не раз подчеркивал, что Чехов видит своих персонажей неразрывно от природы, от погоды, от окружающего внешнего мира.

7

Наконец, третьим элементом режиссерской новизны был художник,— не декоратор, а подлинный художник. В том сценическом «чуде», которому предстояло совершиться, большую роль сыграл Симов. Плоть от плоти, кровь от крови реального течения в русской живописи, школы так называемых «Передвижников» — Репин, Левитан, Васнецов, Суриков, Поленов и т. д. Живой, горячий, всегда улыбающийся, отрицавший слово «нельзя», все можно, великолепный «русский», чувствовавший и историческую Русь и русскую природу, умевший в декорации дать радостное ощущение живой натуры.

Во время одного из представлений «Чайки» был такой эпизод. В публике сидел с мамашей ребенок лет пяти; он то и дело громко вставлял свои замечания и хоть мешал публике, но был так забавен, что ему прощали. Разглядывая сад на сцене, он начал приставать к матери: «Мама, ну пойдем туда, в сад, погулять».

И что еще не менее важно — устанавливалось новое освещение сцены, не казенное одноцветное, а соответственное времени и близкое к правде. И в этом отношении поначалу мы впадали в крайности. Бывало часто так темно на сцене, что не только актерских лиц, но и фигур не различить...

Все это теперь уже vieux jeu *, а тогда пленяло новизной.

* Старо.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

1

Наступила осень, жить в Пушкине на даче было холодно; театральный сарайчик, в котором мы репетировали, не отапливался; репетиции были перенесены в Москву, в Охотничий клуб, где несколько лет перед этим играл кружок Алексеева. В это время уже начались репетиции на сцене «Царя Федора», вел их Санин в условиях самых тяжелых: перекрашивали зал, переделывали рампу, убирали стулья, налаживали хоть какую-нибудь чистоту и порядок за кулисами.

В этот сентябрьский период приехал в Москву Чехов. Был спокоен, ровен, находился в том чувстве приятного улыбчивого равновесия, когда человек знает, что одним он здесь нравится, другие его уже любят, а третьи даже обожают: «Вижу тебя насквозь, но ты мне не неприятен, мне с тобой удобно». Он осторожно покашливал.

Я ему показал куски из «Чайки», без декораций, без костюмов, на простой репетиции. Я не помню, как его встретили актеры. Вот как вспоминает Книппер:

> До сих пор помню все до мелочей из того дня, и трудно рассказывать о том большом волнении, которое охватило меня и всех нас, актеров нового театра, при встрече с любимым писателем, имя которого мы, воспитанные Вл. Ив. Немировичем-Данченко, привыкли произносить с благоговением.
>
> Никогда не забуду той трепетной взволнованности, которая овладела мною накануне, когда я прочла записку Владимира Ивановича о том, что завтра, 9 сентября, А. П. Чехов будет у нас на репетиции «Чайки»...
>
> ...Все мы были захвачены необыкновенным тонким обаянием его личности, его простоты, его неуменья «учить», «показывать». Не знали, как и о чем говорить... А он смотрел на нас, то улыбаясь, то вдруг необычайно серьезно, с каким-то смущением пощипывая бороду и вскидывая пенсне... Недоумевал, как отвечать на некоторые вопросы...

В те же дни я повел его на репетицию «Царя Федора», уже в театре, в костюмах и с декорациями. Он сидел в так называемой директорской ложе в демисезонном пальто. Репетиция была в холодном театре без электричест-

ва,— свечи, огарки, откуда-то принесенные керосиновые лампы. Театр летом был под опереткой, причем оперетка эта, собственно говоря, состояла при буфете,— самой важной части театрального бюджета. Комната, где помещался мой кабинет, была пропитана винным запахом, не знали как его выветрить. Тем не менее, репетиция уже производила отличное впечатление. Чехов сразу оценил высокую культуру спектакля, но в особенном восторге— насколько он мог ярко выражать его — он был от Книппер.

2

При каких «ауспициях» *, как тогда любили выражаться, открывался наш театр? Каково было общественное к нему отношение?

Человек человеку волк.

Слухи о нашем театре, конечно, давно уже проникли в общество, но газеты или помалкивали, или давали заметки, одна из которых, например, так кончалась:

«Не правда ли, что все это — затея взрослых и наивных людей, богатого купца-любителя Алексеева и бред литератора Владимира Немировича». Вообще же газеты молчали. Надо заметить, что русские газеты в театральном отделе никогда не походили на французские в смысле «publicité», т. е. покупных реклам. Да и я сразу установил относительно рецензентов тон корректный, но без всякого забегания, даже не последовал примеру всех частных театров, оставлявших для рецензентов постоянные места; я послал в редакции только по одному билету на первое представление. Словом, отсюда поддержки ожидать было нельзя, и в недрах редакций было настроение или враждебное, или определенно насмешливое. Я вообще незлопамятен и даже сейчас не могу вспомнить памфлет, о котором рассказывает в своей книге Станиславский и который я встретил в «Истории Художественного театра».

Кто они, куда их гонят и к чему весь этот шум?

Ответ:

Мельпомены труп хоронит наш Московский Толстосум.

Вы думаете это был личный враг? Нисколько, автор был крупный рецензент-адвокат, сотрудник лучшей нашей газеты.

---

* Предзнаменования.

И такое насмешливое настроение, очевидно, было довольно сильно, потому что, как рассказывает «История Художественного театра», памфлет переписывался во многих экземплярах и распространялся.

Были и другие театралы, отношение которых можно было характеризовать так: «Ну, ну! Посмотрим! Победите — очень рады, а нет — выкарабкивайтесь, как хотите».

Были друзья старого театра, заранее раздражавшиеся от одной мысли, что открывается театр, как бы собирающийся конкурировать со знаменитым Малым.

И те, и другие, и третьи, конечно, предсказывали нам самую короткую судьбу. «Плакали ваши денежки»,—говорили они моим директорам Филармонии — пайщикам. А большинство из них двоедушно отвечало: «Ну, меня не поймать, я ведь всего две тыщонки дал, так только— из уважения». Друзей можно было ожидать только среди молодежи.

Даже наши поклонники по предыдущей деятельности, при всей готовности поддержать нас, были подозрительно насторожены.

3

День открытия был назначен на 14 октября по старому стилю. Его загадала мне цыганка. Я никогда не верил ни предрассудкам, ни «предопределениям свыше». Но нигде предубеждения не властвуют с такой силой, как в театре. И обстоятельства то и дело складываются так, чтобы люди верили предрассудкам. Нет возможности перечесть многочисленные случаи, с которыми я сталкивался. Например: был композитор Бларамберг, он же — один из редакторов «Русских ведомостей». Ему в его композиторской деятельности отчаянно не повезло. Он написал оперу «Мария Бургундская», она пошла в Большом театре всего три раза и была снята, потому что во время каждого спектакля в театре происходило какое-нибудь трагическое событие.

Гнедич, о котором я уже упоминал, написал одноактную пьесу «Ненастье»,— очень недурную. В первое представление, когда эта пьеса должна была идти в Петербурге, за кулисами перед началом умер главный исполнитель Свободин. Так пьеса и не пошла. После того я в одном из школьных спектаклей хотел поставить это «Не-

настье», но во время репетиции трагически погиб брат главной исполнительницы. Прошло много лет. Как-то я спрашиваю нашу актрису Муратову, которая занималась в школе Художественного театра: что вы теперь ставите? Она ответила: «Я сейчас раздала ученикам «Ненастье» Гнедича; знаете, очень хорошая пьеса». Я невольно воскликнул, хотя тотчас же и засмеялся. И, конечно, не объяснил, отчего я воскликнул. Но и на этот раз пьеса не пошла, потому что сама Муратова умерла.

Когда мы ставили Метерлинка «Там внутри», то спектакль чрезвычайно не клеился и успеха не имел; во время каждого представления у нас в театре что-нибудь происходило: то занавес не пошел, то сорвался железный занавес, то опасно заболела уже дублерша заболевшей главной исполнительницы. Актеры начали умолять снять спектакль...

Я было задумал ставить «Фауста» с тем, чтобы Станиславский играл Мефистофеля. Он улыбнулся, пожал плечами и сказал: «Пожалуй, но, вы знаете, несколько раз я хотел играть Мефистофеля, но всякий раз у меня в семье происходило какое-нибудь несчастье».

Одна крупная актриса приобрела такую славу «porte malheur» *, что ее начали избегать во всех театрах.

С особенным темпераментом относился у нас ко всем этим вещам Вишневский. Пришло известие о смерти нашей славной актрисы Савицкой, слышу крик Вишневского в коридоре: «Ну, вот! Что я вам говорил! Владимир Иванович въехал во двор в пролетке на *белой* лошади; я вам говорил, что будет несчастье».

Хозяин нашего театра Щукин, простой купец, который даже не уничтожал крыс, так как они могли бы мстить, привел ко мне цыганку, чтоб она мне предсказала, в какой день открывать театр. На мой шутливый тон он осторожно касался моего плеча и говорил: «Поверьте, будет *антониазм»* — вместо «энтузиазм». Цыганка дала мне список, как она выразилась, «решительных» дней; это значит — опасных или рискованных. И сказала: «Когда будешь начинать большое дело, запомни: бери день какой-нибудь «нечеткий», как она выразилась; это надо было понять, что это не должна быть ни суббота, ни воскресенье, ни понедельник, «цифрю бери срединную», т. е. не пятое, десятое, пятнадцатое. Вот мы со Щукиным и выбрали для открытия театра среду четырнадцатого ок-

* Приносящий несчастье.

тября; и только через несколько лет обнаружилось, что знаменитый Московский Малый театр открывался семьдесят четыре года тому назад тоже в среду 14 октября.

4

Итак, 14/27 октября Художественный общедоступный театр был открыт. «Царь Федор» имел большой успех. Шутка сказать — новая для театральной публики русская трагедия, бывшая под запретом в течение тридцати лет. Пьеса захватывала: Москвин, которого еще вчера никто не знал, на другой день проснулся «известным». Поклонники торжествовали, зубоскалы и враждебно настроенные — смолкали. Правда, в разных углах еще восклицали: «Ну, а вот эта декорация сада — деревья вдоль рампы, закрывающие сцену. Разве это не губит актера? Мы же почти не видим исполнителей». Потом: «А эта темнота.., а что за шапки на рындах.., а что за рукава на боярах?.. Разве все это не загромождает актерского творчества?» — «Подражание мейнингенцам и больше ничего».— «Археологические подробности, точно обобранные музеи».

Однако рядом с этим восторгались именно «живописностью» и костюмов, и мизансцен, а многие — именно этими археологическими подробностями. Самое важное то, что пьеса волновала, а в последнем действии глубоко трогала.

Успех в печати тоже был. Хотя сдержанный, точно говорилось: «Подождем, посмотрим, что будет дальше».

Художественный общедоступный театр был открыт, но новый театр еще не родился. По городу как будто уже неслись флюиды о новом слове, но нового слова еще сказано не было; были небольшие группы, которые так его хотели, что признавали уже сказанным; было то, о чем немцы говорят: «Der Wunsch ist Vater dieses Gedankes» *. Но был ли тот особенный пасхальный звон, который возбуждается действительно сказанным новым словом? Было ли угадывание широкого, огромного будущего? Нет, был как бы некий корректив старого. Прекрасные внешние новшества не взрывали глубокой сущности театра. Успех был, пьеса делала полные сборы, но ощущения того, что родился новый театр, не было. Ему предстояло

* «Желание рождает эти мысли».

родиться позднее, без помпы, в обстановке гораздо более скромной.

И наступили наши черные деньки! И как скоро! Не успели мы даже, как следует, упиться нашим успехом. Кроме «Царя Федора», ни один спектакль не делал сборов. Я с головой должен был уйти в свои обязанности директора-распорядителя, администрация у меня была крохотная — три-четыре человека. Надо было экономить, а дел и по представительству, и по встречам и приемам, и по хозяйственной части оказывалось чрезвычайно много. Станиславский один со своими помощниками бился на сцене, временно даже перестал посещать свою фабрику. На его плечах были и новая постановка «Шейлока», и возобновление пьес его кружка, и участие в них его как актера... От суммы, внесенной пайщиками,— двадцать восемь тысяч,— скоро не осталось и следа; жить могли только сборами и мало-помалу делать новые долги.

Полнейшая неудача постигла «Шейлока».

В постановке были замечательные по красоте куски, оправдывавшие смелое наименование театра «художественным». Было много и красивого, и оригинального. Если бы это было в любительском кружке для небольшого слоя тонких ценителей, то интерес к этому спектаклю был бы больше. Но, как сказал где-то Лев Толстой: «В искусстве утонченность и сила влияния почти всегда диаметрально противоположны».

Станиславский в борьбе со штампами провинциального трагика Дарского, игравшего Шейлока, заставил его говорить с еврейским акцентом. Театральная зала этого не приняла: трагическая роль Шекспира и — акцент! Любители внешней красоты оценили в спектакле многое, но громадному большинству казался приниженным глубокий замысел трагедии.

У нас, конечно, старались успокоиться на том, что «публика ничего не понимает».

Знаете, нигде в мире отношения между искусством и публикой не носили такого «идейного» характера. В Европе, в Америке — дело так просто: успех — это все. «У вас, мистер, был *шанс,* вы его не использовали, ваш поезд ушел. Good bye! * Будьте здоровы!» А какие у вас были *намерения* и почему они не осуществлены полностью, это никого не может заинтересовать. Good bye!

* Прощайте

У нас же так легко было встретить поэта, художника, писателя, драматурга, который, не имея успеха, не только не унывал, а даже гордился этим обстоятельством. И не потому, что жена, дочь и он сам о себе очень высокого мнения, а потому что самые тонкие ценители искусства на каждом шагу говорили: «Публика ничего не понимает. Разве у нас умеют ценить талант?» — «Это не имеет успеха, потому что ново, оригинально, а публика любит только банальности».— «Публика еще не доросла до этого». И тут же популярнейший афоризм: «Что слава? — Звук пустой».— «Суди, дружок, не выше сапога...»

Да, публика ловится на излюбленный шаблон, как рыба на червяка; да, над нею имеют власть много эффектов, пользоваться которыми взыскательному художнику не позволит его художественная совесть; да, много замечательных вещей долгое время оставались непризнанными,— и все же мне навсегда запомнилась фраза критика Васильева-Флерова, о котором я уже упоминал: «Публика никогда не бывает виновата». Да, публика без конца часто недооценивает каких-то жемчужин, не восторгается ими потому, что ее расхолодил неловкий конец, неудачные полминуты, оскорбительно прозвучавшая мораль, но ищите виноватых в неуспехе в другом месте: в актере, в авторе, в режиссере; кто-нибудь из них, когда творил, не чувствовал резонанса, не имел где-то там, в мозжечке, настроения театральной залы. Я всегда думал, что отмахиваться от неуспеха тем, что публика ничего не понимает,— значит обманывать себя самого. Я в своей деятельности, выражаясь грубо, не раз проваливался и как автор, и как режиссер, но, при всей моей снисходительности к себе, должен сказать, что не помню такого случая, чтобы я имел право свалить свой неуспех целиком на публику.

5

Так или иначе, но один из крупных козырей нашего репертуара выпал. Следующий расчет у нас был на очаровательную пьесу Гауптмана «Ганнеле», полубытовую-полуфантастическую. Кружок Станиславского уже играл эту пьесу несколько лет назад, теперь она возобновлялась совершенно заново. Здесь произошел один из самых злых эпизодов истории Художественного театра; об этом стоит рассказать поподробнее.

«Ганнеле» в первом переводе была запрещена для сцены. У нас существовало две цензуры: одна для печати, другая — для театра. Для печати пьеса была разрешена, для театра нет. Главной причиной запрета было то, что сельский учитель является в сновидениях бедной Ганнеле Христом. Потом был сделан *другой* перевод, приспособленный для русской сцены, который был разрешен: по нему и ставился у нас спектакль. Словом, в цензурном отношении мы были совершенно спокойны. Как вдруг, накануне последней генеральной репетиции, получаю приказ от обер-полицмейстера Трепова о снятии пьесы с репертуара. В чем дело? Оказывается, пьеса запрещена вследствие протеста московского митрополита Владимира. Ничего не понимая, добиваемся у него приема, приезжаем в митрополичий дом: чистый-чистый пол, стены, дорожки, мелькающие монашеские фигуры, запах ладана и кипариса, на всем печать суровой скромности. Вышел к нам высокий, сухой, внушающий очень большое почтение аскет, в руках у него книжечка — «Ганнеле», издание *первого* перевода. Мы сразу догадались, в чем дело. Он мягко, но строго говорил о невозможности выпускать на сцену Христа, произносить со сцены такие-то фразы,— цитировал бывший у него в руках экземпляр. Несколько раз мы пытались его перебить, как это ни неловко, объяснить ему недоразумение, которое в данном случае происходит, т. е., что мы играем пьесу не по этому экземпляру, который ему доставил, как потом оказалось, доносчик из одной газеты,— а по другому, разрешенному драматической цензурой: вот он у *нас* в руках. Но митрополит не давал себя перебивать и даже начинал гневаться. Наконец, нам удалось объяснить ему, в чем недоразумение. К величайшему нашему изумлению, он не только не понял того, что мы ему объяснили, но даже начал еще больше сердиться.

— Как же вы говорите, что пьеса в этом издании запрещенная, когда тут написано — цензурой разрешается?

Я отвечаю: — Ваше высокопреосвященство, есть две цензуры — одна для печати, другая для театра; для печати разрешается пьеса в этом издании, для театра — по другому.

Он меня перебивает: «Да что же вы мне говорите, когда здесь прямо напечатано: *разрешается.* Как же можно разрешать, когда...» И опять начинает повторять все те обвинения, которые уже выставил против «Ганнеле».

Чем больше мы пытались разъяснить ему простейшее недоразумение, тем больше он сердился. Становилось ясно, что он принимает нас за аферистов, людей из испорченной среды. Наконец, встал, давая понять, что аудиенция окончена.

Вышли мы со Станиславским потрясенные. Не столько уже неудачей, сколько мыслью: какова же пропасть между театром — учреждением, так сказать, гражданским — и высшим представителем религии,— пропасть глубочайшего непонимания. При всей осторожности в выражениях, когда мы остались одни, слово «тупость» не сходило с языка.

Что же, однако, нам делать?

Стахович устраивает нам прием у великого князя.

Великий князь выслушивает, сразу все понимает и, однако, не только не ободряет нас, а нервно трет руки, как бы заглушая накипь какого-то недовольства.

— Я постараюсь, но предупреждаю, что это очень трудно.

Мы изумлены:

— Что трудно, ваше высочество? Тут надо только объяснить митрополиту, в чем недоразумение.

— Я постараюсь,— коротко отвечает великий князь и молчит. Загадочно молчит.

И он ничего не мог сделать, не мог или не хотел раздражать митрополита, но тем дело и кончилось: «Ганнеле» была снята по самому простому недоразумению, пропал большой труд театра.

6

Я думаю, что не найду другого места, чтобы рассказать еще один чрезвычайно яркий эпизод. Это было много позднее. Кроме цензуры, общей для печати и драматической, существовала еще цензура духовная. Художественный театр задумал ставить «Саломею» Оскара Уайльда и «Каина» Байрона. Общая цензура и даже театральная разрешили, но предупреждали, что в данном случае совершенно необходимо разрешение духовной цензуры. Дело дошло до высшего духовного учреждения — Святейшего синода. Там постановку запретили. Я напряг все пружины; мы тогда имели уже огромный успех, и у нас в Петербурге были большие связи. Хлопоты привели меня к главному лицу, протестовавшему против поста-

новки,— экзарху Грузии. Тот тоже, как и митрополит Владимир, сразу взял тон гневный: «Вы что же это, собираетесь выводить на театральные подмостки: жертвоприношение? И кому жертвоприношение? Богу? И кого же вы на сцену выводите для этого — Адама? Адама, причисленного к лику святых. И Авеля. А вам не известно, что Авель числится на две ступени выше Адама в иерархии святых?..»

Так нам ни «Каина», ни «Саломею» не разрешили.

И еще случай, в духе митрополита Владимира.

Поставили мы «Анатему» Леонида Андреева. Главные лица в пьесе: старый еврей Лейзер, человек идеальной доброты (Вишневский), и сатана, под видом неизвестного издевающийся над добротой Лейзера (Качалов). Пьеса имела громадный успех, никакая мысль об ее нецензурности не тревожила нас. Однажды получаю телеграмму из Петербурга от начальника Главного управления по делам печати Бельгарда с просьбой резервировать ему место на ближайшее представление «Анатемы». Бельгард относился к нам относительно благосклонно, поскольку цензор вообще способен быть благосклонным.

Приехал. Смотрит спектакль. Было тридцатое с чем-то представление. В антракте сидит у меня в кабинете и как-то подозрительно осторожно спрашивает:

— Скажите... Вишневский переменил грим?

Не понимаю.

— Он в первых представлениях гримировался иначе?

Пожимаю плечами. Откуда такая мысль?

Кстати, тут же на моем столе лежит куча фотографий постановки — и мизансцен и действующих лиц.

Вот! Снимки сделаны на генеральной репетиции и с тех пор ничто не менялось.

— Странно! — говорит Бельгард, рассматривая фотографии.— Я вам скажу, в чем дело. На днях вызывает меня Победоносцев и делает строгий выговор: что у вас в Москве творится? Приехал из Москвы возмущенный Ширинский-Шахматов, говорит, что в Художественном театре изображают Христа!! Вишневский в «Анатеме». Это и заставило меня приехать и проверить самому.

Ширинский-Шахматов был крупной дворянской фигурой, близкой к придворным кругам.

Мне оставалось только весело посмеяться над тем, как простоволосятся иногда сплетники, не проверившие

слухов. Бельгард просмотрел весь спектакль, ходил за кулисы к Вишневскому, к Качалову, выражал полное удовлетворение. И уехал с чувством, не лишенным злорадства, как он разоблачит Ширинского-Шахматова и отомстит за полученный от Победоносцева выговор.

А через три дня мы получили приказ снять «Анатему» с репертуара.

И мои хлопоты и моя поездка в Петербург ничему не помогли. Так «Анатему» больше и не играли.

7

В то же время сорвалось дело и с нашей идейной общедоступностью. Я рассказывал уже, что мы сговорились с Обществом народных развлечений, чтобы по утрам давать спектакли для рабочих. Я знал, что есть еще четвертая цензура — для народных спектаклей. Но я думал, что с помощью этого воспитательного учреждения спектакли наши пройдут благополучно. Увы! Однажды меня вызывает к себе обер-полицмейстер Трепов. Это был тот самый Трепов, который сделал себе блестящую карьеру и прославился выражением «патронов не жалеть».

«Вам разве не известно, что для народных спектаклей существует особая цензура?» — спрашивает меня Трепов.— «Да, но ведь это не народный спектакль, не на фабрике, не в деревне, а тут же, в центре города».— «Так, однако, Общество народных развлечений просто дает полтеатра на одну фабрику и полтеатра на другую. Это выходит, что перемещается территория, но сущность остается та же. Понимаете, я мог бы вас под суд отдать, но лучше кончим добром; прекратите эти спектакли».

У кого-то есть такое отличное сравнение: «Народное просвещение для царской власти — все равно, что солнце для снега; когда лучи его слабы, снег играет блеском бриллиантов или рубинов, а когда они сильны, то снег тает».

Так, сдерживая негодование, иногда придя домой и впадая в какой-то припадок душившего меня кашля, я чувствовал, как мы бессильны бороться с вершителями наших судеб. И не знали мы, не знал и я, каким тормозом остановить катящуюся вниз нашу колесницу. Сборы все падали, и в чью голову я делал долги,— не знал.

Вот так, ко времени первого представления «Чайки», комедии в четырех действиях сочинения Антона Чехова,— наш театр был накануне полного краха.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

1

Настроение было нервное. И не только среди участвующих в «Чайке», но и по всему театру. Чувствовалась нависшая гроза. От этого спектакля зависело все существование молодого театра. При этом, репетиции не давали никакой уверенности в успехе; не было так радующих эпизодов при репетициях, когда сидящие в темном зале актеры, не участвующие в пьесе, или другие близкие театру лица вдруг, после какой-нибудь сцены или какого-нибудь акта подходят к режиссерскому столу и выражают восторг. Такие эпизоды, обыкновенно, очень ободряют и режиссера, и исполнителей. На этот раз ничего подобного не было; темная репетиционная зала слушала молча, расходилась молча, была чрезвычайно сосредоточена, но, как будто, никто не решался делать какие-нибудь предсказания. А тут еще общую нервозность усиливала сестра Чехова — Мария Павловна. Антон Павлович жил в то время в Ялте, сестра знала, как тревожно он ожидал этого спектакля, говорила, что он клянет себя за то, что уступил мне. И сама нервничала, и заражала этой нервностью всех в театре. Она была знакома с артистами, старалась угадать, как пройдет спектакль, но никакого утешения не получала. Не раз приходила с мольбой снять спектакль и напоминала мое обещание не допускать «Чайку» до постановки, если не будет уверенности в успехе.

За день до спектакля Станиславский, несмотря на то, что генеральная прошла хорошо, обратился ко мне с заявлением, почти официальным, о необходимости спектакль отложить и репетировать еще. Я ему ответил, что, по-моему, пьеса вполне готова и что откладывать не к чему и что, судя по генеральным, должен быть успех, а если спектакль все-таки не будет иметь успеха, то теперь с этим уже ничего не поделаешь.

— Тогда снимите мое имя с афиши,— сказал он.

На афише в качестве режиссера стояли оба наши имени.

Не помню, убедил ли я его или просто не послушался, но его имени с афиши не снял. А вечером, накануне премьеры, во время не помню какого спектакля, когда я проходил за кулисами, ко мне дважды приближался шагавший перед выходом на сцену Вишневский и шепотом,— как это полагается говорить на сцене во время действия:

«Завтра будет громадный успех».

И второй раз, потрясая кулаками перед своей грудью: «Владимир Иванович, вы мне поверьте, завтра будет успех огромный, огромный...»

Это был единственный твердый голос. Этот маленький случай остался незабываемым.

2

И вот 17/30 декабря. Театр был неполон. Премьера Чеховской пьесы не сделала полного сбора.

По мизансцене уже первый акт был смелым. По автору, прямо должна быть аллея, пересеченная эстрадой с занавесом: это — сцена, где будут играть пьесу Треплева. Когда занавес откроется, то вместо декорации будет видно озеро и луну. Конечно, во всяком театре для действующих лиц, которые будут смотреть эту пьесу, сделали бы скамейку направо или налево боком, а у нас была длинная скамейка вдоль самой рампы, перед самой суфлерской будкой: полевее этой скамейки — пень, на котором будет сидеть Маша. Кроме того, и скамейка слева. Вот на этой длинной скамейке, спиной к публике, и размещались действующие лица. Так как луна за занавесом, то на сцене темно. И темнота, и такое распределение скамеек уже должны были настраивать наших врагов на шуточки; зато тех, кто относится к представлению просто, без предвзятости, настраивали на какую-то жизненную простоту: потом луна будет освещать всех. Декоративная часть наполняла сцену живым настроением летнего вечера; фигуры двигались медленно, без малейшей натяжки, без всякой аффектации, говорили просто и медленно, потому, что вся жизнь, которая проходила на сцене, была простая и тягучая, интонации простые, паузы не пустые, а наполненные дыханием этой жизни и этого вечера; паузы, в которых выражалось недоговоренное чувство, намеки на характер, полутона. Настрое-

ние постепенно сгущалось, собирало какое-то одно гармоническое целое, жизненно-музыкальное. Разные частности, необычные для театрального уха и глаза, вроде того, что Маша нюхает табак, ходит в черном («это траур по моей жизни»), лейтмотив каждой фигуры, речь, при всей простоте, чистая и красивая,— все это постепенно затягивало внимание зрителя, заставляло слушать и, незаметно для него самого, совершенно отдаваться сцене. Публика переставала ощущать театр, точно эта простота, эта крепкая, властная тягучесть вечера и полутона завораживали ее, а прорывавшиеся в актерских голосах ноты скрытой скорби заколдовывали. На сцене было то, о чем так много лет мечтали беллетристы, посещавшие театр,— была «настоящая», а не театральная жизнь в простых человеческих и, однако, сценичных столкновениях.

Чехов симпатизировал символистам, и Треплев у него несомненно находится под влиянием этого, тогда довольно модного, литературного течения.

Самым рискованным был монолог Нины. Скорбная фигура на камне, освещенная луной. Как прозвучит со сцены:

«Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, лебеди, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя видеть глазом, словом, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли. Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бледная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно... Я одинока. Раз в сто лет я открываю уста, чтобы говорить, и мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто не слышит. И вы, бедные огни, не слышите меня...»

Монолог, который в первом представлении в Петербурге возбуждал смех, но который до такой степени проникнут лирическим чувством настоящего поэта, что у нас при постановке даже не было сомнения в его правоте и красоте,— здесь слушался в глубокой, напряженной тишине, захватывал внимание. Ни тени усмешки и ни намека на что-нибудь компрометирующее. Потом резкая вспышка между матерью и сыном, потом, чем дальше, сцена за сценой, тем роднее становились эти лю-

ди зрителю, тем волнительнее были их взрывы, полуфразы, молчания, тем сильнее у зрителя из глубины его души поднимались ощущения собственной неудовлетворенности и тоски. И когда в конце акта Маша, сдерживая рыдания, говорит Дорну: «Да помогите же мне, а то я сделаю глупость и надсмеюсь над своей жизнью»,— и повалилась, рыдая, на землю около скамейки,— по зале пронеслась самая настоящая, сдержанная, трепетная волна.

Закрылся занавес, и случилось то, что в театре бывает, может быть, раз в десятки лет: занавес сдвинулся — тишина; полная тишина и в зале, и на сцене за занавесом; там как будто все замерли, здесь как будто еще не поняли, что это было. Видение? Сон? Грустная песня из каких-то знакомых-знакомых напевов? Откуда пришло? Из каких воспоминаний каждого? Кто эти лица, которых как будто в первый раз сейчас встретил, а вместе с тем все они отличные, старые знакомые? Такое состояние длилось долго, на сцене уже решили, что первый акт провалился, так провалился, что в зале не нашлось даже ни одного друга, который бы рискнул зааплодировать. Актеров охватила нервная дрожь, близкая к истерике.

И вдруг, в зале точно плотина прорвалась, точно бомба взорвалась — сразу раздался оглушительный взрыв аплодисментов. Всех: и друзей, и врагов.

Я всегда запрещал открывать и закрывать занавес слишком быстро и слишком часто, как делают в кафешантанах, чтобы потом иметь право сказать: вызывали столько-то раз. Поэтому у нас занавес открывался не скоро, не скоро задергивался и долго выжидал, прежде чем еще раз открыться, так что у нас два-три раза при очень дружных аплодисментах было зна́ком очень большого успеха. Здесь открыли шесть раз, потом как-то вдруг аплодисменты прекратились, точно зритель боялся, чтобы в этих вызовах не расплескалось то великолепное, что было нажито.

Так слушалась вся пьеса. Жизнь развертывалась в такой откровенной простоте, что зрителям казалось неловко присутствовать: точно они подслушивали за дверью или подсматривали в окошко. Как вы знаете, в пьесе нет никакого героизма, нет бурных театральных переживаний, нет тех ярких симпатий, которые служат великолепной опорой для актера. Разбитые иллюзии,

нежные чувства, смятые прикосновением грубой действительности.

Огромный успех третьего акта и триумф по окончании, после заключительной сцены Нины и Треплева и великолепного финала.

Уже после первого акта на сцену побежали актеры, не участвовавшие в спектакле и находившиеся в зале, и друзья театра. Все были захвачены, едва сдерживались, чтобы не начать раньше времени праздновать победу. Но после третьего акта люди обнимались, плакали и не находили слов для выражения громадной радости. По окончании спектакля победа определилась с такой яркой несомненностью, что когда я вышел на сцену и предложил публике послать телеграмму автору, то овации длились очень долго. Замечательно, что такому успеху не мешало не великолепное исполнение нескольких ролей.

Новый театр родился.

3

Телеграмма в ту же ночь.

Антону Павловичу Чехову. Ялта.

Только что сыграли «Чайку» Успех колоссальный С первого акта пьеса так захватила что потом следовал ряд триумфов Вызовы бесконечные Мое заявление после третьего что автора в театре нет публика потребовала послать тебе от нее телеграмму Мы сумасшедшие от счастья Все тебя крепко целуем Напишу подробно Немирович-Данченко Алексеев Мейерхольд Вишневский Лужский Артем Тихомиров Фессинг Книппер Роксанова Алексеева Раевская Николаева и Екатерина Немирович-Данченко.

Телеграмма на другой день:

Все газеты с удивительным единодушием называют успех «Чайки» блестящим шумным огромным Отзывы о пьесе восторженные По нашему театру успех «Чайки» превышает успех «Федора» Я счастлив как никогда не был при постановке собственных пьес.

Нем.-Данч.

Первая телеграмма об успехе ошеломила Чехова, но он не поверил и думал, что это — порыв дружбы, за которым неизвестно какая правда. Но в тот же день к не-

му посыпались поздравительные телеграммы в таком количестве и в таких ярких выражениях, что сомнения быстро рассеялись.

Письмо из Чеховского музея.

Дорогой Антон Павлович!

Из моих телеграмм ты уже знаешь о внешнем успехе «Чайки». Чтоб нарисовать тебе картину первого представления, скажу, что после 3-го акта у нас за кулисами царило какое-то пьяное настроение. Кто-то удачно сказал, что было точно в светлое Христово воскресенье. Все целовались, кидались друг другу на шею, все были охвачены настроением величайшего торжества правды и честного труда. Ты собери только все поводы к такой радости: артисты влюблены в пьесу, с каждой репетицией открывали в ней все новые и новые художественные перлы. Вместе с тем, трепетали за то, что публика слишком мало литературна, мало развита, испорчена дешевыми сценическими эффектами, не подготовлена к высшей художественной простоте, чтоб оценить красоты «Чайки». Мы положили на пьесу всю душу, и все наши расчеты поставили на карту. Мы, режиссеры, т. е. я и Алексеев, напрягли все наши силы и способности, чтобы дивные настроения пьесы были удачно интерсценированы. Сделали три генеральных репетиции, заглядывали в каждый уголок сцены, проверяли каждую электрическую лампочку. Я жил две недели в театре, в декорационной, в бутафорской, ездил по антикварным магазинам, отыскивал вещи, которые давали бы колористические пятна. Да что об этом говорить! Надо знать театр, в котором нет ни одного гвоздя... На первом представлении, я, как в суде присяжных, делал «отвод», старался, чтоб публика состояла из лиц, умеющих оценить красоту правды на сцене. Но я, верный себе, не ударил пальца о палец, чтоб подготовить дутый успех. С первой генеральной репетиции в труппе было то настроение, которое обещает успех. И, однако, мои мечты *никогда* не шли так далеко. Я ждал, что, в лучшем случае, это будет успех серьезного внимания. И вдруг... Не мо-

гу тебе передать всей суммы впечатлений... Ни одно слово, ни один звук не пропал. До публики дошло не только общее настроение, не только *фабула,* которую в этой пьесе так трудно было отметить красной чертой, но каждая мысль, все то, что составляет тебя и как художника, и как мыслителя, все, все,— ну словом, каждое психологическое движение,— все доходило и захватывало. И все мои страхи того, что пьесу поймут немногие, исчезли. Едва ли был десяток лиц, которые бы чего-нибудь не поняли. Затем, я думал, что внешний успех выразится лишь в нескольких дружных вызовах после 3-го действия. А случилось так. После первого же акта всей залой артистов вызвали 6 раз (мы не быстро даем занавес на вызовы). Зала была охвачена и возбуждена. А после 3-го акта ни один зритель не вышел из залы, все стояли, и вызовы обратились в шумную, бесконечную овацию. На вызовы автора я заявил, что тебя в театре нет. Раздались голоса: «Послать телеграмму...»

Вот до чего я занят. Начал это письмо в пятницу утром и до понедельника не мог урвать для него часа. А ты говоришь «приезжай в Ялту». 23-го я на четыре дня удеру к Черниговской, только чтобы выспаться.

Итак, продолжаю. Я переспросил публику: «Разрешите послать телеграмму?» На это раздались шумные аплодисменты и «да», «да». После 4-го акта овации возобновились. Все газеты ты, вероятно, нашел. Пока — лучшая реакция в «Московской немецкой газете», которую я тебе вышлю, и сегодня неглупая статья в «Курьере» — дневник нервного человека. «Русс. вед.», конечно, заерундили. Бедный Игнатов, он везде теряется, раз пьеса чуть-чуть выше шаблона.

Играли мы... В таком порядке: Книппер — удивительная, идеальная Аркадина. До того сжилась с ролью, что от нее не оторвешь ни ее актерской элегантности обворожительной пошлячки, *скупости,* ревности и т. д. Обе сцены 3-го действия — с Треплевым и Тригориным, в особенности первая — имели наибольший успех в пьесе. А заканчивались необыкновенно поставленной сценой отъезда (без лишних людей). За Книппер следует Алексеева —

Маша. Чудесный образ. И характерный, и необыкновенно трогательный. Они имели огромный успех. Потом Лужский — Сорин. Играл, как очень крупный артист. Дальше Мейерхольд. Был мягок, трогателен и несомненный дегенерат. Затем Алексеев. Схватил удачно мягкий, безвольный тон. Отлично, чудесно говорил монологи 2-го действия. В третьем был слащав. Слабее была Роксанова, которую сбил с толку Алексеев, заставляя играть какую-то дурочку. Я рассердился и потребовал возвращения к первому, лирическому тону. Она, бедная, и запуталась. Вишневский еще не совсем сжился с мягким, умным, наблюдательным и все переживавшим Дорном, но был очень удачно гримирован (вроде Алексея Толстого) и превосходно кончил пьесу. Остальные поддерживали стройный ансамбль. Общий тон покойный и чрезвычайно *литературный*.

Слушалась пьеса поразительно, как еще ни одна никогда не слушалась. Шум по Москве огромный. В Малом театре нас готовы разорвать на куски.

Поставлена пьеса — ты бы ахнул от 1-го и, помоему, особенно, от 4-го действия.

Рассказать трудно, надо видеть.

Я счастлив бесконечно.

Обнимаю тебя.

Твой Вл. Немирович-Данченко.

Даешь «Дядю Ваню»?

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

1

Эту главу следовало бы назвать «Измена Чехова», «Чехов нам изменяет».

Реабилитация «Чайки» была так поразительна, что еще вопрос, чего в этом было больше — создания нового театра или просто успеха драматурга Чехова.

Писатели вообще не выражают ярко чувства своего авторского удовлетворения. Чем бесспорнее и больше успех, тем скромнее проявление со стороны автора, он точно предоставляет яркие выражения тем, кто восхищается. Это не конфузливость, не скромность, а что-то другое, а Чехов, вообще немногоглаголивый, и совсем замыкал в себе то несомненное чувство удовольствия, кото-

рое он должен был испытывать, когда ему хвалили его вещи, и в особенности такие, которые, по его мнению, действительно заслуживали похвалы. Я часто видел его в то время, когда ему курили фимиам, я сам курил его, я говорил ему,— сейчас отлично припоминаю эту беседу,— что он не понимает, какое не только художественное, но общественное и социальное значение имеют его рассказы и пьесы. Он все время слушал молча, не проронив ни одного слова; часто я даже думал, что он действительно сам не понимал, а только делал вид, что мои слова для него не новость. Поэтому, могу себе представить его большие радостные переживания в Ялте, почти в одиночестве, среди очень маленького количества знакомых, из которых более всего он любил разговаривать с хозяином книжного магазина на набережной.

После этого завязалась переписка, полная самых нежных чувств, «нежных чувств, похожих на цветы». Сближение между театром и Антоном Павловичем понеслось быстрыми встречными флюидами. Материальная сторона его, по-видимому, совершенно не интересовала. Замечательно: Чехов часто говорил: «Пишите пьесы, пишите водевили, они дают большой доход», «Надо писать пьесы потому, что Общество драматических писателей может быть своего рода пенсией»,— но такое отношение у него было только к водевилям. А к большим пьесам он относился с особенной художественной ревнивостью: даже когда представлялась возможность получать новые и новые гонорары, если это угрожало неуспехом, он резко отказывался. После нас на следующий сезон просила «Чайку» для постановки в своем театре в Петербурге актриса Яворская, он ей ответил, что пьеса принадлежит Художественному театру, а так как это, собственно говоря, не было отговоркой потому, что у Художественного театра право монополии было только на Москву, он написал мне срочно: ради бога, не позволяй Яворской ставить «Чайку». Петербургский Александринский театр просил после нас «Дядю Ваню». Опять принеслось ко мне из Ялты письмо: пожалуйста, ни в коем случае не разрешай и т. д. Однако все это было уже после, а непосредственно после «Чайки» было не так...

Чувство к Художественному театру у Антона Павловича росло прочно. Были от него письма с такими выражениями: «Я готов быть швейцаром в вашем театре» или «Я завидую той крысе, которая живет под стенами ва-

шего театра». Или — на одно мое нервное письмо (это было уже во втором году):

> В твоих словах слышна какая-то дребезжащая нота. Ох, не сдавайся. Художественный театр — это лучшая страница той книги, которая будет когда-либо написана о современном русском театре. Этот театр — твоя гордость, это — единственный театр, который я люблю, хотя ни разу еще в нем не был.

Весной он приехал в Москву, когда театр был уже закрыт. К этому времени относится популярная фотографическая группа Чехова с артистами, участвовавшими в «Чайке».

Пока Антон Павлович таким образом плавал в своем успехе, перед нами стоял грозный вопрос дальнейшего существования. Сезон мы кончили, конечно, с убытком. Что мы будем делать дальше? Опять началась полоса тревоги, и когда же: после таких больших успехов, как «Царь Федор» и «Чайка»! А ведь мы еще сыграли «Эдду Габлер» Ибсена; это не было событием, но и не было рядовым, малозначительным спектаклем. Вокруг нас уже поднимался шум, и какой содержательный! Из уст в уста понеслось новое для сцены слово «настроение». Как вы помните, оно уже проскользнуло в моем письме к Чехову. Очевидно, оно попало в цель. До публики вплотную дошел тот художественный смысл, который это слово пыталось вскрыть. Еще более летучим становилось выражение «новые формы», «театр новых форм». Это уже к славе Станиславского.

Вместе со всем этим поднялся во весь огромный рост вопрос о значении режиссера в театре. Начались бесконечные дискуссии о правах актера, автора и режиссера...

Через весь этот шум, звеня, как комар над ухом, носилось словечко, пущенное врагами: «мода». Весь наш успех объяснялся простым модным увлечением: «Вот подождите еще немного, этот дурман рассеется. Мода!»

Денег у нас опять не было. Но дело не только в деньгах. Мало было одержать победу, надо было ее закрепить. Если мы не могли произнести «б», незачем было раскрывать рот и говорить «а».

Надо было углубить, привинтить, уточнить то, что проявилось в нашем искусстве. Надо было укрепить успех, удержаться на ногах. Мы уже наметили на второй

сезон другую трагедию Толстого «Смерть Иоанна Грозного», другую пьесу Чехова «Дядя Ваня», еще прекрасную пьесу Гауптмана «Одинокие», потом «Доктора Штокмана» Ибсена, еще и еще много чудесных вещей, остававшихся до сих пор в пренебрежении.

Нужно было дать усовершенствоваться и блеснувшим талантам нашей молодежи.

А между тем наши пайщики вели себя двусмысленно. При встречах каждый из них делал комплименты, но движения у них были, словно по скользкому полу: чуть было я касался дальнейшего,— как, мол, вот нам дальше существовать,— а его уже нет,— исчез. И опять, как год назад у Варвары Алексеевны Морозовой, слова застывали на губах. Мало того, начали до меня доходить слухи, что один из пайщиков даже громко и резко ругает театр: «Ничего-то интересного в нем нету, какие-то вычуры, одно штукарство. Одним словом — мода. И, конечно, никаких денег на эту затею не следует давать».

Но «бабушка нам ворожила», есть такая великолепная утешительная поговорка.

Савва Тимофеевич Морозов уже сильно увлекся театром. Не скрою, что я этим пользовался и старался направить его сильную волю куда следует. Состоялось собрание пайщиков, на котором мы докладывали: 1. Художественные итоги постановок. 2. Планы на будущее время и 3. Грустные цифры — сорок шесть тысяч рублей долга.

Морозов предложил пайщикам отчет утвердить, долг погасить и паевой взнос дублировать. А так как Морозов был среди них самый крупный фабрикант, то перед ним скупиться как-то стеснялись.

Между прочим, замечательная типическая купеческая черта — ну, чего бы, казалось, Морозову каких-то три тысячи Осипова и даже десять — пятнадцать всех остальных пайщиков? Нет: надо, чтобы дело было компанейское, пусть по тысяче внесут, а он — двести, но надо, чтоб чувствовалось тут какое-то единодушие. Окончилось все, таким образом, нашей победой.

И вдруг новость: Чехов говорит, что «Дядю Ваню» дать нам не может, так как он обещал пьесу Ленскому и Южину для Малого театра, и что отнимать ему теперь неловко и ссориться с ними он не хочет.

Как! После успеха «Чайки» у нас! После того как до этого успеха Малый театр не решился поставить ни одну

из его пьес! Принести в жертву личным отношениям и свое авторское самолюбие, и всех нас,— и кому же в жертву! Ленскому, который находил, что Чехову не надо писать для сцены совсем...

Это было так ошеломляюще, что я даже не возражал Чехову и этих самых восклицательных знаков ему не посылал. Я знал — откуда это ветер дует. Южин, как вы знаете,— мой первый, единственный друг и Ленский — тоже из близких мне людей,— ценили все-таки Малый театр выше дружбы: «истина выше дружбы». Кроме того, они нервно ревновали меня к Станиславскому и вместе с режиссером Кондратьевым хотели доказать, что громадные артистические силы Малого театра способны дать Чехову успех не меньший, чем мы своей «Чайкой».

Что делать! Будем продолжать пока без «Дяди Вани» тем более, что Чехов решительно обещал для нас написать новую пьесу.

И опять «бабушка ворожила». Для того, чтобы пьеса была поставлена в императорском Малом театре, необходимо было одобрение так называемого «Театрально-литературного комитета». И вдруг этот комитет одобрил «Дядю Ваню» условно, ставя Чехову требование переделать третий акт... Это было скандально. Разумеется, Чехов, ничего не отвечая, отдал «Дядю Ваню» нам.

И эта постановка окончательно утвердила чеховский театр.

2

В нашей жизни, в жизни людей, сделавших на своем веку немного, не сто́ит потомству слишком копаться; потомству надо знать, что́ средний человек сделал хорошего, и сохранить, что осталось. А осталось хрупкое, не очень глубокое. Окружите это наследие рассказами об авторской зависимости, мстительности, чванстве, вранье,— и все, что осталось от него ценного, потонет, как свет фонаря в тумане над морем. А наследство огромное не опорочить никакими рассказами о смешном или достойном порицания. Ни от Пушкина, ни от Гоголя ничего не убудет, сколько бы еще ни появилось анекдотов о беспутстве гениального Пушкина или доходящей до юродства религиозности Гоголя. В представлении потомства они станут только человечнее, а это тоже надо. Надо, чтобы люди помнили, что не боги горшки лепят; нужен реальный оптимизм, а не идолопоклонство.

Я искренне не замечал у Антона Павловича ничего, что бросало бы тень на его благородство, вкус, правдолюбие. Да, мелькали кое-где несправедливые шутки профессиональной ревности, фраза, которая более шла бы писателю и человеку меньшего калибра, но это было так редко. Мне всегда казалось, наоборот, что Антон Павлович и в жизни следит за собой с такой же строгой придирчивостью, как в своих произведениях. Великолепно когда-то сказал он однажды, что произведение должно быть талантливо, умно и благородно; а у нас, мол, или талантливо и благородно, но не умно; или умно и благородно, но не талантливо, или умно и талантливо, но не благородно.

То же он вносил и в жизнь. Но вот иногда он словно надевал на себя броню равнодушия. Имел такой вид:

«Не подумайте, что меня это радует до самозабвения».

«Я очень ценю, но это не произведет в моей душе никакой перестановки».

Точно боялся, что у него отнимут какую-то независимость. Или это были замкнутость, эгоистическое самосохранение?

«Не приписывайте мне слишком больших чувств по такому небольшому поводу».

Боялся экзажерации, преувеличения?

Таким довольно долго было его отношение и к Художественному театру. А между тем, этот театр *вошел в его жизнь.* Со всеми своими интересами, планами, со всем особенным бытом, вошел в самое существование *писателя Чехова,* сколько бы его биографы от этого ни отмахивались. И сколько бы сам Антон Павлович ни пытался иногда умалить это обстоятельство. Художественный театр наполнил его жизнь радостями, каких ему глубоко недоставало. Он любил театр с юности не меньше, чем литературу, к театральному быту стремился, может быть, больше, чем даже к писательскому, но театры охлаждали его тяготение. А тут пришел театр, доставивший ему самые высокие радости авторского удовлетворения, охваченный лучшими стремлениями и совершенно лишенный театральной пошлости. И сближение с театром, с его актерами вытеснило из будней Чехова тех скучных и ненужных ему людей, которые обыкновенно заполняли пустоту его дня.

В то же время за кулисами театра, в самом его быту, все гуще и определеннее складывалась полоса — если

можно так выразиться — чеховского мироощущения. Как потом, лет через пять, начнет выпукло, рельефно вырисовываться вздутая жила горьковского мироощущения.

Плотнее всего это чеховское мироощущение охватывало группу участвовавших в его пьесах. Глубочайшая сила духовного общения на сцене объединяла группу; автор внедрялся во все уголки актерской психики и оставался там властвовать, даже когда актер уходил со сцены. А группа сплачивалась и еще более заражала друг друга чеховским чувствованием жизни: и над чем надо смеяться и что надо оплакивать. И просиживали актеры на зеленом диванчике за кулисами, в ожидании своих выходов.., пьесы Чехова, тихие, играющих мало, и на сцене тихие полутона под гитару, и за кулисами такая тишина, что крыса сосредоточенно прохаживается.., и актеры делятся своими впечатлениями, планами, продолжая находиться во власти Чехова... От этой группы мироощущение ширилось и по уборным других актеров.

Это имело очень большое влияние на все искусство нашего театра. Сначала — положительное и глубокое, а потом часто и отрицательное,— как это бывает с искусством, когда оно начинает отгораживаться от жизни и задерживаться в движении.

3

С женитьбой на Книппер сближение Чехова с театром стало, конечно, еще полнее. Это, кажется, зародилось сразу с репетиции «Царя Федора» в нетопленом театре. Увлечение было молниеносное, но сдержанное. Когда Чехов приехал в Москву (это значит — весна 1899 года), он только присматривался, разрешал обожать себя; дальше — больше. Книппер была отличная молодая актриса, но ясно было, что мимолетный роман с ней невозможен: девушка что называется «из хорошей семьи», мать ее — бывшая певица, чуть не лучшая учительница пения в Москве, брат — инженер, другой брат — юрист. В доме просто, скромно, не по-мещански, но и без надоевшей, претенциозной богемы. Потом сближение Книппер с сестрой Антона Павловича, потом встреча с ним где-то на Кавказе, поездка на пароходе в Ялту, проводы из Ялты до Бахчисарая. Между артисткой и поэтом устанавливаются дружеские отношения, от которых веет сдержанностью чувств и красивой простотой.

Сижу больше дома и думаю о вас. Проезжая мимо Бахчисарая, я думал о вас и вспоминал, как мы путешествовали. Милая, необыкновенная актриса, замечательная женщина, если бы вы знали, как обрадовало меня ваше письмо. Кланяюсь вам низко, низко, так низко, что касаюсь лбом дна своего колодезя, в котором уже дорылись до 8 сажен. (Он строит свою дачу.)

...в Ялте чудесная погода, только ни к селу, ни к городу вот уже два дня идет дождь, стало грязно и приходится надевать галоши. По стенам от сырости ползают сколопендры, в саду прыгают жабы и молодые крокодилы... ну, крепко жму и целую вашу руку, будьте здоровы, веселы, счастливы. Работайте, прыгайте, увлекайтесь, пойте и, если можно,— не забывайте среднего писателя — вашего усердного поклонника.

В Москве идут репетиции «Дяди Вани». Артистка переписывается с автором. Он ей пишет:

Искусство, особенно сцена, это — область, где нельзя ходить, не спотыкаясь. Впереди еще много и неудачных дней, и целых неудачных сезонов; будут и большие недоразумения, и широкие разочарования, ко всему этому надо быть готовым, надо этого ждать и, несмотря ни на что, упрямо, фанатически гнуть свою линию.

Тонкие душевные движения, присущие интеллигентным людям, и внешним образом нужно выражать тонко. Ведь громадное большинство людей нервно, большинство страдает, меньшинство чувствует острую боль, но где на улицах и в домах вы увидите мечущихся, скачущих, хватающих себя за голову? Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами, не руками, а тонким взглядом, не жестикуляцией, а — грацией. Вы скажете — условия сцены? Никакие условия не допускают лжи.

Когда прошел «Дядя Ваня», он пишет:

Телеграммы стали приходить 27-го вечером, когда я был уже в постели. Их мне передают по теле-

фону. Я просыпался, всякий раз бегал к телефону в потемках, босиком, озяб очень; потом едва засыпал — опять звонок. Первый случай, когда мне не давала спать собственная слава. На другой день, ложась, я положил около постели и туфли и халат, но телеграмм уже не было. В телеграммах только и было, что о вызовах и блестящем успехе, но чувствовалось что-то тонкое, едва уловимое, из чего я мог заключить, что настроение у вас всех не так, чтобы уж очень хорошее.

Почти со всеми чеховскими пьесами было так: огромный успех сразу только у самого тонкого слоя публики, у людей чутких и видящих дальше и глубже. Леонид Андреев писал:

> Не стыжусь признаться, что я влюблен в настоящее этого театра, а еще больше — в его будущее.

Был такой присяжный поверенный князь Урусов, очень крупная в юридическом мире фигура, который смотрел «Чайку», кажется, двенадцать раз. Очень многие говорили так: обыкновенно из театра идешь в ресторан поужинать, послушать музыку, поболтать, а после «Дяди Вани» хотелось уйти куда-то в тишину и думать, думать до слез. Но большая публика ни «Дядю Ваню», ни «Трех сестер», ни «Вишневого сада» не принимала сразу. Каждая из этих пьес завоевывала свой настоящий успех только со второго сезона, а в дальнейшем держалась без конца. После «Дяди Вани», как всегда после премьеры, поехали в ресторан ожидать утренних газет, и действительно настроение было «не то, чтобы уж очень хорошее».

Это тяжелое испытание для художника — переживать недооценку. Чехов писал:

> Да, актриса, вам всем — художественным актерам — уже мало обыкновенного среднего успеха, Вам подавай треск, пальбу, динамит. Вы вконец избалованы, оглушены постоянными разговорами об успехах, полных и неполных сборах, вы уже отравлены этим дурманом, и через 2—3 года вы все уже никуда не будете годиться. Вот вам.

Такие отношения между Чеховым и Книппер тянутся до лета. И только в августе 1900 года:

> Милая моя, Оля, радость моя, здравствуй. Сегодня получил от тебя письмо, первое после твоего отъезда, и прочел его, потом еще раз прочел и вот пишу тебе, моя актриса...

4

Прежде чем засесть писать пьесу, Чехов очень долго подготовлял материал. При нем была небольшая толстенькая записная книжечка, в которую он заносил отдельные фразы, схваченные на лету или прочитанные, характерные для его персонажей. Когда накоплялось достаточное количество подробностей, из которых, как ему казалось, складывались роли, и когда он находил настроение каждого акта,— тогда он принимался писать пьесу по актам. Персонажи были ему совершенно ясны, причем при его манере письма они в течение пьесы оставались неизменными. Никакими «перевоплощениями», в которые он не верил, он не занимался. События в пьесе ползли, как сама жизнь этой эпохи,— вяло, без видимой логической связи. Люди действовали больше под влиянием случайностей, сами своей жизни не строили. Вот у него первое действие: именины, весна, весело, птицы поют, ярко светит солнце. Второе — пошлость забирает постепенно в руки власть над людьми чуткими, благородно чувствующими. Третье — пожар по соседству, вся улица в огне; власть пошлости глубже, люди как-то барахтаются в своих переживаниях. Четвертое — осень, крушение всех надежд, торжество пошлости. Люди, как шахматные фигуры в руках невидимых игроков. Смешное и трогательное, благородное и ничтожное, неглупое и вздорное переплетаются и облекаются в форму особого театрального звучания,— в гармонию человеческих голосов и внешних звуков — где-то скрипка, где-то уличная певица с арфой, а там вот ветер в печке, а там — пожарные сигналы.

Из писем:

> Когда выеду в Москву — не знаю, потому что, можешь ты себе представить,— пишу в настоящее время пьесу, пишу не пьесу, а какую-то путаницу: много действующих лиц, возможно, что собьюсь и брошу писать...

Пьесу пишу, но если мне «не пондравится», отложу ее, спрячу до будущего года или до того времени, когда захочется опять писать. А дождя все нет и нет. У нас во дворе строят сарай. Журавль скучает. Я тебя люблю.

Кстати сказать, только «Иванова» ставили у Корша *тотчас же* по написании. Остальные же пьесы долго лежали у меня, дожидаясь Владимира Ивановича, и таким образом у меня было время вносить поправки всякие.

Что касается моей пьесы, то она будет рано или поздно — в сентябре, или октябре, или даже ноябре, но решусь ли я ставить ее в этом сезоне, сие неизвестно, моя милая бабуня.

А в Ялте все нет дождей. Бедные деревья, особенно те, что на горах и по сю сторону: за все лето они не получили ни одной капли воды и теперь стоят желтые. Так бывает, что и люди за всю жизнь не получают ни одной капли счастья. Должно быть, это так нужно.

В половине октября он приезжает в Москву. Очень он остался у меня в памяти в этот приезд: энергичный, веселый, помолодевший — просто счастливый; охвачен красивым чувством и новую пьесу уже переписывает. А вы знаете, что для писателя лучшая, а может быть и единственно приятная часть его работы — это когда он переписывает набело, когда так называемые «муки творчества» остались позади.

В этот приезд он переписал «Три сестры». В театре читали пьесу в его присутствии. Он боролся со смущением и несколько раз повторял: я же водевиль писал. Впоследствии он то же будет говорить и про «Вишневый сад», что он написал водевиль. В конце концов, мы так и не поняли, почему он называет пьесу водевилем, когда «Три сестры» и в рукописи называлась драмой. А между тем, лет через пятнадцать — двадцать этой его фразой будут жонглировать разные безответственные деятели.

Когда актеры, прослушав пьесу, спрашивали у него разъяснений, он, по обыкновению, отвечал фразами, очень мало объяснявшими: «Андрей в этой сцене в туфлях» или: «Здесь он просто посвистывает». В письмах в этом отношении он был точнее: «Люди, которые давно

носят в себе горе и привыкли к нему,— только посвистывают и задумываются часто».

Репетиции «Трех сестер» начались еще при нем, более всего он настаивал на верности бытовой правде, например: так как в пьесе выведены артиллеристы, то надо, чтобы присутствовал на репетициях один его знакомый артиллерийский полковник; очень настаивал на том, чтобы звуки пожара за кулисами были чрезвычайно правдоподобны, и т. д.

В декабре он уехал в Ниццу. В конце декабря я там с ним встретился. Как всегда, он скрывал свое волнение. Там я получил от него еще кое-какие поправки в тексте пьесы, с которыми и вернулся. А он писал Книппер:

> На душе у меня — ржавчина. Если пьеса провалится, то поеду в Монте-Карло и проиграюсь там до положения риз.

Но как он ни старался спрятаться за шутку, все же за день, за два до первого представления, без всякого видимого повода, уехал из Ниццы в Алжир, потом в Италию, быстро меняя города,— Пиза, Флоренция, Рим,— словом, оправдывал подозрения, что он убегает от известия о результатах премьеры. Или опять надевает на себя броню равнодушия. Ведь после «Чайки» это была его первая новая пьеса, было возвращение в театр. Не только письмо, но и телеграмма не могла его поймать.

В конце февраля он вернулся в Ялту, где только узнал подробности о «Трех сестрах».

Из письма:

> Похоже на неуспех, ну да все равно... Я лично совсем бросаю театр и никогда больше для театра писать не буду. Для театра можно писать в Германии, в Швеции, даже в Испании, но не в России, где театральных авторов не уважают, лягают их копытами и не прощают им успеха и неуспеха.

«Три сестры» остались лучшим спектаклем Художественного театра и по великолепнейшему ансамблю, и по мизансцене Станиславского. Это — не такая глубоко лирическая пьеса, как «Чайка»; в «Трех сестрах» непосредственность заменяется чудесным мастерством. Кроме того, Чехов в этой пьесе сделал то, что обыкновен-

но чересчур умными театральными критиками порицалось: он писал роли для определенно намеченных исполнителей. Он, как великолепный, если можно так назвать, театральный психолог, хорошо уловил артистические особенности нашей молодой труппы и для пьесы выбрал из своего литературного багажа образы, более или менее близкие к их артистическим качествам. Это тоже очень помогло ансамблю.

Когда вскоре после этой премьеры театр уехал на гастроли в Петербург, Чехов продолжает держаться шутливого, беспечного тона:

> Я получил анонимное письмо, что ты в Питере кем-то увлеклась, влюбилась по уши; да и я сам подозреваю, жидовка ты, скряга. А меня ты разлюбила вероятно за то, что я человек неэкономный, просил тебя разориться на одну-две телеграммы. Ну что ж, так тому и быть, я все еще люблю по старой привычке... Я привез тебе из-за границы духов очень хороших, приезжай за ними на страстной, непременно приезжай, милая, добрая, славная. Если же не приедешь, то обидишь глубоко, отравишь существование. Я уже начал ждать тебя, считаю дни и часы. Это ничего, что ты уже влюблена в другого и уже изменила. Я прошу тебя только приезжай. Слышишь, собака? А я ведь тебя люблю, знай это, пиши, без тебя трудно. Если у вас в театре на Пасху назначат репетиции, то скажи Немировичу, что это подлость и свинство.

Я цитирую изданные в 1924 году письма к его вдове Книппер-Чеховой. Вдова решилась издать всю интимную переписку с Антоном Павловичем, как бы подтверждая мысль, которую я уже высказал раньше, — что каждая мелочь о знаменитом человеке интересна, поучительна и не может умалить оставленного им громадного наследства. Правда, эта книжка должна была вызвать очень много споров. Никакого сомнения нет, что если бы Чехов знал, что его письма жене, самые интимные, появятся в печати, то, может быть, девяносто процентов из них не написал бы, не говоря уже о таких интимностях, как имена, которыми он ее угощает: «кашалотик мой милый», «эксплоататорша души моей»; чаще всего: «собака моя» и «дуся», «пупсик», «деточка», «актрисуля», «Книпуша», «балбесик мой», «радость моя», «немчушка», «таракашка» и т. д.

5

Летом состоялась их свадьба, совершенно интимная, о которой узнали только на другой день, когда они уехали и прислали телеграмму (я один был посвящен в секрет). К этому времени Морозов помог нам организовать товарищество, состоящее уже не из директоров Филармонии, а из самих артистов, причем Чехов также вступил пайщиком. И стал к театру еще ближе.

Я думаю, что все это время было самой счастливой порой его второй молодости. Дальше пошло хуже: чем больше любви, тем больше тоски; они были разлучены; он прикован к югу и скучал, и тосковал сильнее прежнего. К их взаимной неудовлетворенности прибавились еще ее терзания совести — точно она изменяла какому-то своему священному долгу: смеет ли она отнимать у него такую для него дорогую близость, смеет ли оставлять его в отчаянно скучном одиночестве ради своей сценической карьеры? Стоит ли ее карьера этих лишений?

Как сейчас вижу ее фигуру зимой за кулисами, перед выходом на сцену; сидит в сторонке, избегает с кем-нибудь разговаривать, каждую секунду готовая заплакать. А в так называемом «обществе» всех сортов — сплетницы, завистницы, любительницы заниматься чужими делами или истерически увлекающиеся поклонницы таланта Чехова — и мужчины, похожие на таких женщин, создали атмосферу какого-то порицания Книппер.

Письмо.

> Ты, родная, все пишешь, что совесть тебя мучает, что ты живешь не со мной в Ялте, а в Москве. Но как же быть, голубчик? Ты рассуди как следует: если бы ты жила со мной в Ялте всю зиму, то жизнь твоя была бы испорчена, и я чувствовал бы угрызение совести, что едва ли было бы лучше. Я ведь знал, что женюсь на актрисе, т. е. когда женился, ясно сознавал, что зимы ты будешь жить в Москве. Ни на одну миллионную я не считаю себя обиженным или обойденным. Напротив, мне кажется, что все идет хорошо, или так, как нужно, и потому, дусик, не смущай меня своими угрызениями. В марте опять заживем и опять не будем чувствовать теперешнего одиночества. Успокойся, родная моя, не волнуйся, а жди, уповай. Уповай и больше ничего.

Счастье было урывками: то едет она в Ялту на пять дней, то я должен был заменять ее в репертуаре, чтобы отпустить раньше окончания сезона.

> Такая уж значит моя планида. Я тебя люблю и буду любить, хотя бы даже ты побила меня палкой...
>
> Нового, кроме снега и мороза, ничего нет, но все по-старому. Каплет с крыш, весенний шум, но заглянешь за окно — там зима. Приснись мне, дуся.

Рассказов он уже почти не пишет: за два года написал только два. Он глубоко и искренно морализирует, причем с изумительным художественным чутьем обходит опасность впасть в резонерство. В «Трех сестрах» есть замечательный, пророческий монолог:

«Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка, и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь двадцать пять или тридцать лет будет работать уже каждый человек. Каждый».

Успех он имеет в это время огромный. Успех его пьес придал ему какое-то еще новое обаяние, читали его все больше и больше, вчитывались и все больше и больше любили. Он мог бы еще десять лет ничего не писать, а слава его росла бы. Занят он был только пьесой. Задумывал ее еще летом, гостя у Алексеевых в Любимовке,— в той самой Любимовке, где происходила моя первая беседа со Станиславским. Чехов думал о «Вишневом саде». Впрочем, большую часть времени посвящал своему любимому занятию — удил рыбу.

6

Ни одной пьесы, ни одного рассказа он не писал так медленно. То сюжет «Вишневого сада» кажется ему в самом деле водевилем:

> Хотелось бы водевиль написать, да холодно. В комнатах так холодно, что приходится все шагать, чтобы согреться.

То пьеса ему кажется не в четырех, а в трех действиях. То он не видит у нас актрисы для главной роли.

Если и напишу что-нибудь пьесоподобное, то это будет водевиль.

Пишу по четыре строки в день и то с нестерпимыми мучениями.

Погода ужасная, сильный ревущий ветер, метели, деревья гнутся. Я ничего — здоров. Пишу. Хотя и медленно, но все же пишу.

Я никак не согреюсь. Пробовал писать в спальне, но ничего не выходит: спине жарко от печи, а груди и рукам — холодно. В этой ссылке я чувствую и характер мой испортился, и весь я испортился.

Ах, дуся моя, говорю искренно, с каким удовольствием я перестал бы быть в настоящее время писателем.

А писать надо было потому, что мы из Москвы напирали, нам во что бы то ни стало надо было иметь от него новую пьесу.

Ялта — прекрасный, очаровательный городок, такой жемчужины не найти ни на всей Французской, ни на Итальянской Ривьере, но она оторвана от Москвы, от тех, которые были близки его душе, от столичного шума и от столичных интересов, к которым он так привык. Всегда жизнерадостный, он чувствовал себя здесь не в своей стихии. Он никогда не был кабинетным человеком. Ему всегда были нужны люди. Здесь, за одним-двумя исключениями, жили, может быть, люди и прекрасные, но для него скучные, приходили к нему, как говорится, «почесать языки».

Из его письма ко мне:

Мне скучно ужасно. День я еще не замечаю в работе, но когда наступает вечер, приходит отчаяние. И когда вы играете второе действие, я уже лежу в постели, а встаю, когда еще темно. Представь себе: темно, ветер воет и дождь стучит в окно.

Да, вот представьте себе: в то время, когда Москва в его воображении — вся в вечерних огнях, когда в его любимом театре играют второе действие, может быть даже как раз второе действие его «Трех сестер», где осевший в провинции Прозоров говорит: «С каким бы удовольствием посидел я теперь в трактире Тестова», когда публи-

ка, пользующаяся самыми простыми благами столицы, плачет над участью тех, кто томится в скучной, тоскливой глуши,— тогда именно автор, вызвавший эти слезы, испытывал отчаяние, как заключенный. А когда все, о ком он вспоминает, еще раным-рано спят, он уже встает: и вот — ветер воет, дождь стучит в окно и еще темно.

Я пишу эту главу как раз в Ялте. Только что был в том доме, где теперь «Чеховский музей». Героическими заботами сестры Антона Павловича дом благополучно пережил разруху гражданской войны. Ею же, Марьей Павловной, в образцовом порядке содержится музей. Сотни туристов со всех концов Союза, юных строителей новой жизни, наполняют его ежедневно и с жадным интересом вглядываются в каждый уголок, в каждый портрет. Дом весь белый, с белой крышей, хорошенький. За тридцать лет после смерти поэта сад удивительно разросся; деревья, которые Чехов сам сажал, уже большие-большие. Его кабинет не тронут. Если бы не стеклянный колпак-витрина над столом, мне казалось бы, что я недавно тут беседовал с Антоном Павловичем. Даже календарь на столе за последний день не оторван. Этот знакомый камин, на котором на камне нарисован пейзаж его друга, знаменитого Левитана... На этом камине прежде лежали заготовляемые каждый день воронки из бумаги для отплевывания, которые А. П. тут же бросал в камин. Огромное окно в сад с видом далекого моря. Когда Чехов умер, перед этим окном сестра его посадила кипарис. Теперь он высокий, стройный, мощный, стоит так красиво, точно стережет память о тосковавшем здесь за окном хозяине.

Кто-то сказал: прошлое ближе к вечности...

7

Наконец, от 12 октября:

> Итак, да здравствует мое и ваше долготерпение. Пьеса уже окончена, окончательно окончена, и завтра вечером или самое позднее — 14-го утром будет послана в Москву. Если понадобятся переделки, то, как мне кажется, очень небольшие. Самое нехорошее в пьесе то, что я написал ее не в один присест, а долго, очень долго, так что должна чувствоваться некоторая тягучесть, ну, да там увидим.

Очень мало поправок потом он внес в эту его лебединую песнь, песню тончайшего письма. Образы «Вишневого сада» реальны, просты и ясны, и в то же время взяты в такой глубокой кристаллизованной сущности, что похожи на символы. И вся пьеса — простая, совершенно реальная, но до того очищенная от всего сорного и обвеянная лирикой, что кажется символической поэмой.

8

Через большую борьбу с докторами и женой, обманывая самого себя, надувая себя как врача, Антон Павлович решил, что зимой ему можно приехать в Москву, что для туберкулеза вредна слякоть, а крепкие московские морозы — нисколько. И пишет он жене:

> Милая моя начальница, строгая жена. Я буду питаться одной чечевицей, при входе Немировича и Вишневского буду почтительно вставать, только позволь мне приехать. Ведь это возмутительно — жить в Ялте и от ялтинской воды и великолепного воздуха бегать то и дело в 00. Пора уж вам, образованным людям, понять, что в Ялте я всегда чувствую себя несравненно хуже, чем в Москве. Если бы ты знала, как скучно стучит по крыше дождь, как мне хочется поглядеть на свою жену. Да есть ли у меня жена? Где она?

В начале декабря по старому стилю он приехал в Москву, приехал в разгар репетиций. Ему страшно хотелось принимать в них большое участие, присутствовать при всех исканиях, повторениях, кипеть в самой гуще атмосферы театра. И начал он это с удовольствием, но очень скоро — репетиций через четыре-пять — увидел, что это для автора совсем не так сладко: и со сцены его на каждом шагу раздражали, и сам он только мешал режиссерам и актерам. Он перестал ходить.

Зато дома он чувствовал себя счастливым. И жена была около него, и люди приходили такие, каких он хотел и какие не только брали от него, но и сами кое-что ему приносили. Он был все время окружен.

И опять он волновался за пьесу, и опять не верил в успех.

«Купи за три тысячи всю пьесу навсегда», предлагал он мне не совсем шутя.

«Я тебе дам,— отвечал я,— десять только за один сезон и только в одном Художественном театре». Он не соглашался и, как всегда, молча только покачивал головой.

«Вишневый сад» стал самым ярким, самым выразительным символом Художественного театра.

Первое представление состоялось в день его именин. Это было совершенно случайно, без всяких гадалок и предчувствий. Чехов в театр не приехал, просил передавать ему, когда захотим, по телефону. Но Москва предчувствовала, что она в последний раз может увидеть любимого писателя. По городу знали, что у него процесс и в легких, и в кишечнике сильно обострен. В театре собралась вся литературная и театральная Москва и представители общественных учреждений, чтобы чествовать любимого писателя. Телефонировали Чехову, чтобы он приехал. Сначала он отказывался, но за ним поехали и уговорили. Чествование было глубоко трогательно и глубоко искренне. Я сказал ему, выступая от театра:

«Наш театр в такой степени обязан твоему таланту, твоему нежному сердцу, твоей чистой душе, что ты по праву можешь сказать: это мой театр, театр Чехова».

9

В половине февраля он возвращается к себе в Ялту, и оттуда до самого лета его письма уже не такие унылые, как были в предыдущие две зимы; они бодрые, веселые, несмотря на то, что он был очень недоволен некоторыми исполнителями «Вишневого сада». Точно у него гора с плеч свалилась, точно он вдруг почувствовал право жить, как самый простой обыватель — без каких-либо литературных или театральных обязательств. Как писатель, он, кажется, больше всего боялся быть скучным и повторяться. И теперь радовался, что ни театр и никакие редакции не насилуют его спокойствия.

10

Весной была объявлена война с Японией. Мы в это время играли «Вишневый сад» в Петербурге. В том тонком пласте театральной публики, который был ближе к актерам, в среде окружающих нас поклонников, на банкетах, какие давались театру, как и во всем «обществе»,— интеллигентном и чиновничьем,— оторванном от

подводных народных течений, не было, кажется, человека, который сомневался бы, что мы этих «япошек» накажем за дерзость, как щенков. Театральная атмосфера в военное время накаляется. Театры всегда полны. Интересы жгучие, острые, интересы войны, смешиваясь с театральными эмоциями, еще дальше отвлекали этих людей от назревавших событий, от того, что накоплялось там внизу, в настроениях солдат, идущих на войну — куда-то к черту на кулички — и в ропоте крестьян, их провожающих. Никому и в голову не приходило, что войну мы можем проиграть. Только очень чуткие, вглядываясь в ближайшее будущее, предсказывали, что приближается конец и этой беспечности наверху, и столичной шумихе, и, казавшемуся мирным, покою в деревне, в степи, в заводах. Только очень чуткое ухо улавливало носившееся в воздухе: скоро начнется — там убили губернатора, там забастовка; и скоро всей этой верхушке «общества» нельзя будет с такой легкостью и беззаботностью ходить на ничтожную службу, посещать ресторан и вечеринки, ездить в дремотном покое по усадьбам и хуторам.

«Надвигается громада, готовится здоровая, сильная буря».

11

3/16 июня он с женой уехал за границу, а 3/16 июля я получил у себя в усадьбе от нее телеграмму из Баденвейлера:

> Badenweiler 15, 8, 12. Anton Pawlowitsch ploetzlich an Herschwähe gestorben. Olga Tschechoff *.

Перед этим она писала мне в усадьбу:

> 12/25 июня. В дороге Антон Павлович почувствовал себя очень хорошо, начал спать, есть с аппетитом. Но выглядит он страшно. Был у него в Берлине местная знаменитость Prof. Ewald, но так шарлатански вел себя, что по его уходе мне сильно хотелось написать ему неприятное письмо.
>
> Или он нашел здоровье Антона настолько безнадежным, что не стоило заниматься, но и тогда это можно было сделать деликатнее...

* Баденвейлер. Антон Павлович умер внезапно от слабости сердца. Ольга Чехова.

Как мне по ночам жутко бывает, если бы Вы знали! Когда Антон не спит, когда он так мучительно кашляет и лицо такое безумно страдальческое! Здесь ему велено лежать все время на солнце в chaise longue *, хорошо питаться; утром делают легкое обтирание водой. Температуру измеряют 3 раза. Вот и все. Одышка ужасна. Двигаться он почти не может. Я ему читаю немецкие газеты, т. е. считываю по-русски. Получаем две русские газеты. Пасьянс раскладывает, полеживает **.

19 июня/2 июля. Антон Павлович хотя на вид и поправился и загорел, но не важно чувствует себя. Темп. повышенная все время, сегодня даже с утра 38,1. Ночи мучительные. Задыхается, не спит, вероятно, от повышенной температуры. Хотя не сознает этого. Кашляет сильно, т. е. по ночам. Настроение можете себе представить какое. Кушает он очень хорошо, по многу, но стол надоедает ему. Сегодня первый день нет аппетита. Обтирание водой прервали на несколько дней, он думает, что не от них ли температура.

. . . .

Катаемся почти каждый день по часу, и Антону это нравится. Весь день он сидит покорный, терпеливый, кроткий, ни на что не жалуется. Так хочется делать для него все, чтобы хоть немножко облегчить его тяжелые дни.

27 июня/10 июля. Антону Пав. не хорошо. Страшная слабость, кашель, температура повышенная. Я не знаю, что делать, буквально. Думаю, что прямо ехать в Ялту. Он мечтает пожить на оз. Комо. Затем из Триеста морем кругом через Константинополь в Одессу. Здесь ему сильно надоело. В весе теряет. Целый день лежит. На душе у него очень тяжело. Переворот в нем происходит.

Впоследствии она рассказывала, как он почувствовал себя плохо, как она позвала доктора; потом: «както значительно, громко сказал доктору по-немецки: «Я умираю», потом взял бокал, улыбнулся своей удивительной улыбкой и сказал: «Давно я не пил шампанско-

* Длинное кресло.
** Среди нас сохранился пасьянс, называемый чеховским.

го», покойно выпил до дна, потом лег на левый бок и вскоре умолк навсегда».

Город Баденвейлер поставил в одном из своих скверов памятник Чехову, но когда в 1914 году разразилась война между Россией и Германией, немецкие патриоты этот памятник сняли.

12

Несмотря на глухое летнее время, дебаркадер вокзала в Москве был полон съехавшимися со всех концов летнего отдыха. Когда поезд подошел, мы, вместе с вышедшей к нам в полном трауре вдовой, в глубоком молчании и почтительно двинулись к товарному вагону, где находился гроб. И...

Право, словно с того света сверкнул в последний раз юмор Чехова:

На том месте вагона, где обозначают его содержимое, крупными буквами было написано: *устрицы*.

13

В Москве был наш общий любимый приятель врач Н. Н. Оболонский. Недавно его вдова доставила мне неопубликованное письмо Чехова (из г. Петербурга):

> Ваше Высокопревосходительство, милостивый государь Николай Николаевич. Я хожу в Милютин ряд * и ем там устрицы. Мне положительно нечего делать, и я думаю о том, что́ бы мне съесть и что выпить, и жалею, что нет такой устрицы, которая меня бы съела в наказание за грехи.

«ГОРЬКОВСКОЕ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

1

После «Чайки» и «Дяди Вани» стало совершенно ясно, что Чехов — автор, самый близкий нашим театральным мечтам, и что необходимо, чтоб он написал новую

* Небольшая шикарная столовая при колониальном магазине.

пьесу. А Чехов сказал, что он не станет писать новую пьесу, пока не увидит Художественный театр, пока сам наглядно не поймет, что именно в искусстве этого театра помогло успеху его пьес. А в Москву ехать ему не позволяли доктора, он был прикован к югу. Тогда мы решили поехать к нему в Ялту всем театром. Всей труппой с декорациями, бутафорией, костюмами, рабочими, техниками. Для подкрепления бюджета сыграть по пути в Ялту несколько спектаклей в Севастополе. Только богатая немецкая труппа герцога Мейнингенского позволяла себе такую роскошь — путешествовать со всем имуществом. В России об этом не решались бы и подумать. Но мы были, во-первых, дерзкие: мудрено было остановить нас, если мы видели перед собой важную цель; а во-вторых, скромные в наших расчетах: окупить расход было уже идеалом.

Подъем у молодой труппы был огромный. Та радость театрального быта, которая проходит красной нитью через всю жизнь актера,— тяжелую, мучительную и, тем не менее, непрерывно радостную — здесь била ключом. Товарищеское общение, спаянность в переживаниях и личных и сценических, гордость успехов, горячая вера в будущее, пламенное и самоотверженное следование за любимыми вождями,— все было подъемно. Ничто не страшно. Все преодолимо. Шипение все нарождающихся врагов только укрепляет боевое настроение. Даже в случаях личных обид и огорчений слезы, жгучие, горячие, быстро сжигают самое горе. А тут еще весна, нежное солнце, море, очаровательные белые города — Севастополь и Ялта, встреча с писателем, к которому труппа питала чувство настоящей влюбленности. Вся поездка была как весенний праздник.

Я уехал из Москвы раньше, чтоб осмотреть театры. Телеграфировал Чехову, что приеду в Ялту из Севастополя с пароходом в среду на страстной неделе.

Пароход отходил от Севастополя в час дня. В шесть он должен был уже быть в Ялте, но поднялся необыкновенный, густой туман. Когда подплывали к Ялте, то на палубе люди не видели друг друга в трех шагах. Пароход едва двигался и очень долго не мог пристать. Выли сирены, в ялтинской церкви непрерывно звонили, пароход то и дело стукался о мол, не находя входа в гавань.

Было уже совсем темно, часов девять, когда я добрался до отеля.

Чехов только недавно построил свою дачу. Ту самую дачу над городом, белую, узорчатым фронтоном на море, которая так скоро, после смерти поэта, стала местом паломничества для всех туристов. Теперь в городе ее еще знали мало. Извозчик — ялтинские хорошенькие парные корзины-экипажи — сказал, что это где-то там наверху, и мы поехали искать. Кривая, узкая, гористая улица восточного города была пуста. Туман почти уже сполз, но ни души. И спросить не у кого, это ли дача Чехова, или вон та, или она еще дальше. Я влезал на какие-то заборы, заглядывал в окна, где был свет, рассчитывая увидеть знакомую фигуру. Но вот сверху показался человек, который шел прямо нам навстречу. Мы подождали, он приблизился и сразу начал смотреть на меня очень пристально.

Роста выше среднего, худой, но крепко сколоченный, с отметным утиным носом, толстыми с рыжинкой усами, с очень приятным басом, легким волжским упором на «о», в высоких сапогах, в матросском плаще.

Портретов Горького еще не было, и я не знал его внешности.

Он предупредительно и точно объяснил, где находится вилла Чехова. Когда мы отъехали, а он зашагал вниз, у меня в душе остался след его взгляда, как бы внимательно рассматривавшего меня.

Чехов сам открыл мне дверь, и первая фраза его была:

«А сейчас только ушел Горький. Он ждал тебя».

О Горьком уже гудела молва как о босяке с Волги с громадным писательским талантом. Это была моя первая встреча с человеком, который будет играть такую огромную роль в истории русской культуры,— первая встреча поздним вечером, в пустынной уличке восточного города, в полутумане.

2

В таком праздничном подъеме, каким была охвачена труппа, было что-то покоряющее. Наша вера в то, что будущее — наше, не заражала только закоснелых рутинеров.

И вот актерам было дано задание: увлечь и Горького написать пьесу, заразить его нашими мечтами о новом театре.

Мы привезли в Крым четыре спектакля: «Чайку» и «Дядю Ваню» Чехова, «Одиноких» Гауптмана и «Эдду Габлер» Ибсена. Гауптман был очень близок душе русского передового интеллигента. Недаром Чехов так любил его. И на Горького «Одинокие» производили очень большое впечатление. Но «Эдда Габлер» оставляла публику холодной, несмотря на то, что ее очень хорошо играла красавица Андреева и очень интересно играл гения Левборга Станиславский. В центре же внимания и настоящего, нового театрального волнения были, конечно, пьесы Чехова.

Горький был чрезвычайно захвачен и спектаклями и духом молодой труппы.

Мы сыграли в Ялте восемь спектаклей, значит, пробыли там всего дней десять, а впечатления и результаты были огромны. Вечером играли, день уходил на прогулки, катания и встречи с Чеховым и Горьким. У Чехова двери дома на все это время были открыты настежь. Вся труппа приглашалась обедать и пить чай каждый день. Если Горького не было там, значит, он где-нибудь, окруженный другой группой наших актеров, где-нибудь сидит на перилах балкона, в светлой косоворотке с ременным поясом и густыми непослушными волосами; внимательно слушает, пленительно улыбается или рассказывает, легко подбирая образные, смелые и характерные выражения.

Новый большой талант, какой появляется раз в ряд десятилетий. Фейерверочно яркий. Из самых недр народа. С судьбой, окутанной легендарными рассказами. В бедном детстве почти безграмотный, потом парень на побегушках, потом босяк, обошедший пешком пол-России. И вдруг — увлечение литературой и встреча с Короленко,— писателем редкой, своеобразной репутации: он имел огромный успех сразу, сразу дал два-три опуса, законченных и совершенных, но на этом и остановился. Зато потом надолго сохранил обаяние общественника-народника. С помощью Короленко или по его советам Горький начинает учиться и становится писателем.

Вот так гудела молва.

К этому времени уже вышло три тома его рассказов. Уже шумели «Мальва», «Челкаш», «Бывшие люди». Захватывали и содержание и форма. Захватывали новые фигуры из мало знакомого мира,— как будто они смотрят на вас из знойной степной мглы, или из пропитанных

угольной копотью дворов, смотрят сдержанно-дерзко, уверенно, как на чужих, как на завтрашних врагов на жизнь и смерть,— фигуры, дразнящие презрением к вашей чистоплотности, красотой своей мускульной силы, и, что всего завиднее,— свободным и смелым разрешением всех ваших «проклятых вопросов». Захватывало и солнечное, жизнелюбивое освещение этих фигур, уверенно-боевой, мужественный темперамент самого автора. Но захватывало и само искусство: кованая фраза, яркий, образный язык, новые, меткие сравнения, простота и легкость поэтического подъема. Новый романтизм. Новый звон о радостях жизни.

Очень интересно было проследить отношения между Чеховым и Горьким. Два таких разных. Тот — сладкая тоска солнечного заката, стонущая мечта вырваться из этих будней, мягкость и нежность красок и линий; этот — тоже рвется из тусклого «сегодня», но как? С боевым кличем, с напряженными мускулами, с бодрой, радостной верой в «завтра», а не в «двести—триста лет». Влюбленность нашей актерской молодежи в Чехова могла подвергнуться испытанию; Горьким она тоже сильно увлекалась. Но результат наблюдения был замечательный. Горький оказался таким же влюбленным в Чехова, как и все мы. И чувство это сохранилось в нем навсегда. Перед нами теперь вся жизнь и деятельность Максима Горького. В ней вспоминаются не раз резкие выступления против «лирики», и все же к Чехову, величайшему из русских лириков, он всегда оставался таким же, каким был там, в Ялте, смолоду.

Много раз рассказывалось о случае, бывшем в Художественном театре как раз в зиму после этой крымской поездки. Горький получил разрешение приехать в Москву и был у нас в театре на представлении чеховской пьесы. Публика узнала и рвалась увидеть его. Был антракт. Горький находился у меня в кабинете, а за дверью весь коридор был набит толпой. Она так настойчиво просила, чтоб Горький вышел к ней, что ему пришлось выйти. Но какое это было разочарование. Вместо сияния на лице, к какому публика привыкла, когда делает кому-нибудь овацию, она увидела выражение нахмуренное и сердитое. Овация сконфуженно растаяла. Публика затихла, и вот он заговорил. Заговорил просто, голова чуть набок, жестикулируя одной рукой, тоном убеждения, говорком на «о»: «Чего вам на меня смотреть? Я не утопленник,

не балерина,— и прибавил — и в то время, когда играется такой замечательный спектакль, ваше праздное любопытство даже оскорбительно».

Кстати, Горький очень не любил этого праздного любопытства. Вспоминается такой случай. Не помню, на каком-то вокзале, в ожидании поезда, в буфете. Мы сидели в стороне. За столом кутила купеческая компания. Заметили Горького. Главный из них, купчик, плотный, сытый, выпивший, двинулся к Горькому с бокалом и бутылкой шампанского, весь сияющий приветом и широтой своего размаха.

«Господин Горький! Позвольте выпить за ваше здоровье, позвольте бокальчик от нашего поклонения. Гениальный господин Горький!»

Алексей Максимович неподвижно смотрел на него, ни один мускул не дрогнул на его лице. И вдруг:

«Если бы вы видели, какая у вас пьяная рожа!» — просто и четко произнес он.

Купчик опешил:

«Как вам угодно-с». И отходя, весь красный, бормотал: «С этакой гордостью, конечно...»

3

Обещание написать пьесу было дано. Завязалась переписка. Писал Горький всегда на крупном листе почтовой бумаги в линейку, отличным ровным почерком, без единой помарки, с четкой подписью: «А. Пешков». Он был в ссылке. Имел право жить только в Нижнем Новгороде, а потом даже только в уездном городе той же губернии — Арзамасе. Так как он всегда страдал грудной болезнью, то летом ему разрешали жить в Крыму, конечно, под строгим надзором. Однажды разрешили пожить недолго в Москве.

Я ездил к нему и в Нижний Новгород, и в Арзамас. Он был женат, имел сына лет шести, которому позволялось все, чего бы он ни захотел. Разве за очень уж большие проказы отец в наказание сажал его на шкаф.

«Зато я теперь выше тебя, Алексей»,— философствовал мальчик сверху. Он называл отца «Алексей».

В Нижнем Новгороде Горького посещало множество людей.

Врезалось в память у меня одно посещение. На вид вроде Сатина из «На дне», плотный, живописный; вчера

еще форменный босяк, сегодня чуть-чуть приодетый, с отличным, выразительным лицом, прекрасным голосом. Когда он ушел, Горький сказал:

— По-моему, из него вышел бы хороший актер.

— А сейчас он что? — спросил я.

— Сейчас живет чем попало. Если встретит вас в глухом переулке, потребует полтинник и скажет: «Давайте скорее, а то сам возьму больше...»

Я потому запомнил его, что из него, действительно, стал превосходный актер.

От Арзамаса у меня осталось впечатление паршивого, пыльного городишка, с немощеными улицами, с дощатыми танцующими тротуарами. К открытым окнам просторной комнаты Алексея Максимовича то и дело подходили нищие. Без конца много нищих. Алексей Максимович давал каждому, давал как-то особенно просто, не придавая этому никакой окраски — ни сожаления, ни милостыни, точно выполняя какую-то простейшую необходимость, как передвигают стулья, сметают пыль, закрывают то и дело распахивающуюся от ветра дверь. Этих нищих было так много, что они мешали разговаривать. Зарождалось подозрение, что они злоупотребляли добротой Горького. Но он не пропускал ни одного.

«Какого черта, сколько вас тут развелось»,— ругнётся он громко, тем не менее горстями отдавая мелочь.

Когда у него уже не хватало или надо было разменять он шел в другие комнаты искать жену. Скоро и у нее не было, тогда он брал у меня. Тоже совершенно просто, как берут спички, чтоб закурить.

А в двенадцать часов ночи продолжать нашу, все еще не окончившуюся, беседу мы ушли на какую-то пыльную пустынную площадь, за которой из пустой темной рощи мелькали белые кресты кладбища.

Уездный город Арзамас.

Это было уже в августе 1902 года, когда он только что закончил пьесу «На дне жизни». (Впоследствии он сократил название: «На дне».) А еще весной я ездил к нему в Олеиз, дачное место под Ялтой, где он прочел мне первые два акта. Помнится, когда я приехал, пришлось ждать. Екатерина Павловна (жена Алексея Максимовича, всегдашняя и всеобщая любимица Художественного театра) сказала, что он с Шаляпиным еще третьего дня забрали провизии и вина и уплыли вдвоем на простой лодке очень далеко в море с тем, чтобы вернуться на бе-

рег только сегодня вечером. Чтобы там на морском просторе купаться, лежать под солнцем, есть, пить, спать, болтать. И, действительно, вернулись они с таким запасом кислорода, и физического и духовного, такие великолепные в их орлино-вольном настроении, такие веселые и внутренно пластические, братски улыбающиеся, что, глядя на них, верилось в самую пылкую романтику.

Были годы наружного спокойствия, полного благополучия, даже процветания, а из глубин сташестидесятимиллионного человеческого моря неслись волны тяжелого дыхания, глухого, тревожного. Тут был Петербург, двор, гвардия, великие князья, высший свет, полусвет, Мариинский театр, опера, балет, парады, балы, «Новое время», чиновничество, Париж, Лондон, блеск цивилизации. А от невидимых волн пахло потом и гарью и веяло жестоким холодом беспощадности. Чувствование двух враждебных миров становилось все ощутительнее. Массивы, венцом которых был Петербург, казались непоколебимыми, но невидимые волны подтачивали их. Между двумя мирами — одним видимым, беспечным и праздным, другим скрытым, несущим трагедию — была рубежная зона. Каждое дыхание сташестидесятимиллионного человеческого моря расширяло и укрепляло эту зону. Оно выбрасывало сюда новые силы, новые верования, новую бодрость. Миллионы кропотливо несли здесь саперную службу, расчищая дороги внизу или отравляя сомнениями, расслабляя волю врагов наверху.

Так были выброшены сюда волной Горький и Шаляпин. Чтоб еще больше укреплять веру в творческие силы народа. Через искусство.

Про Шаляпина кто-то сказал: когда бог создавал его, то был в особенно хорошем настроении, создавая на радость всем.

Про Горького можно было бы сказать, что бог, создавая его, было особенно зол на Петербург.

В отношении Горького к Петербургу не могло быть двух мнений.

Что Горький был для Петербурга определеннейший, ярый классовый враг, никто же не мог в этом сомневаться. И никто не тешил себя надеждой, что этот враг может перелицеваться. А между тем влечение к нему росло, росло с каждым месяцем, с каждой неделей. И влечение не только со стороны молодежи, его естественных сторонников, а именно со стороны высшей буржуазии,

его злейших врагов; самая гуща буржуазии, самый важный объект революции интересовались Горьким, искали его, пленились им.

У нас в театре было несколько бедных учеников, хотелось помочь им. Жертвовать каким-нибудь спектаклем было невозможно. Горький согласился сам читать «На дне» (он очень хорошо читал), но с условием маленькой аудитории. Сделали это чтение в два часа дня в небольшом фойе театра на сто «приглашенных» и взяли по 25 рублей за вход. Цена безумная, но билеты расхватали бы также, если бы мы брали вдвое.

Коварство искусства. Высокое произведение искусства всегда революционно, всегда разрушает какие-то «устои». Публика в бриллиантах, мехах и во фраках аплодирует прекрасному спектаклю, увлекаясь искусством и беспечно игнорируя зерно революции, которое в нем тайно заложено. Это особенно ярко чувствовалось в Петербурге при постановке «Мещан».

Какой любопытный политический треугольник на почве искусства: Петербург, Художественный театр и Максим Горький.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

1

Дело было так. Первая пьеса Горького была «Мещане». Всем нам очень хотелось, чтоб он написал пьесу из жизни босяков,— быт,— тогда еще нетронутый и особенно нас интересовавший, но из опасения цензуры надо было начать скромнее. Театр не успел поставить «Мещан» в Москве, и премьера должна была состояться в Петербурге, куда театр уже выезжал каждую весну. За это время — от ялтинской встречи до «Мещан» — слава Горького росла с такой быстротой, что он уже был избран почетным членом Академии. Президентом Академии был великий князь Константин Константинович. Поэт, театрал, сам драматический любитель. На него со стороны высшей администрации был сделан нажим, и он опротестовал выборы Горького. Это вызвало возмущенные толки, и в виде контрпротеста Чехов и Короленко, бывшие уже членами Академии, заявили о своем уходе.

На представлениях «Мещан» ожидались демонстрации, враждебные великому князю. И, как полагается в таких случаях, выход был найден простой: запретить пьесу.

Мы начали хлопотать. Мне была устроена аудиенция у товарища министра кн. Святополк-Мирского, прославившегося либеральными проектами. Мне удалось убедить. Пьеса была разрешена условно — только для абонентов.

Художественный театр имел в Петербурге успех чрезвычайно широкий. Им увлекались все слои населения, каким театр был доступен,— и придворные с царской фамилией, и светские круги, и вся огромная интеллигенция, и вся передовая молодежь. Последняя особенно считала Художественный театр своим. Мы играли в первые годы в частном театре, приспособленном для оперных представлений, в котором в верхних ярусах было очень много мест плохих, из которых слышно, но не видно; эти места мы не продавали; однако они заполнялись в огромном количестве «зайцами», т. е. безбилетниками. Этих зайцев бывало до пятисот человек. Мы это знали и смотрели сквозь пальцы, так как это все была студенческая молодежь.

Я часто ходил к ним туда наверх беседовать в антрактах. Помню, одно из представлений «Доктора Штокмана» Ибсена — которого совершенно замечательно играл Станиславский — совпало с днем бурной кровавой манифестации у Казанского собора. Казалось, вечером молодежи будет не до театра; ведь значительная часть ее участвовала в этой манифестации; там было много товарищей, раненых, избитых, свезенных в больницы, арестованных; общее настроение было насыщено политикой. И, однако, вечером верхи театра были переполнены, как всегда. Пришли не остывшие от физической перепалки, возбужденные, голодные, но пропустить спектакль Художественного театра не могли. Помню, как говорила одна девушка, горячая, страстная:

«Ведь эта пьеса («Доктор Штокман») по ее политической тенденции совсем не наша. Казалось бы, нам надо свистать ей. Но тут столько правды, и Станиславский так горячо призывает к верности самому себе, что для нас этот спектакль и праздник, и такое же «дело», как манифестация у Казанского собора».

Несколько вечеров перед «Мещанами» я ходил к ним наверх просить не устраивать никаких демонстраций. Нам этот спектакль нужен, чтоб Горький писал для театра,— убеждал я,— а беспорядки вызовут репрессии, и мы потеряем такого автора.

Молодежь обещала и свое обещание выполнила. Только в последний спектакль «Мещан» кто-то, уж на прощание, не мог сдержаться и как бы для собственного удовлетворения пробасил на весь театр только один раз: «Долой великого князя».

Таким образом, со стороны молодежи спектакль был обеспечен. Но надо было еще гарантировать его от покушений высшего чиновничества, от самого министерства. Вот тут-то и начинается треугольник.

Нам помогли петербургские дамы, жены министров и, в особенности, одна из них, наиболее влиятельная, значит, и наиболее честолюбивая,— тут и честолюбие, и снобизм, и мода на Художественный театр, на Горького, и желание показать, что она имеет большое влияние на мужа.

Недаром говорили, что и в театре, и в художественной литературе успех всегда делают женщины.

Прежде чем получить окончательное разрешение на публичное представление, мы должны были сделать показную генеральную репетицию для начальства. На ней должно было решиться, насколько пьеса опасна сама по себе. И вот, с той быстротой, какая свойственна светской молве, об этой генеральной разнеслось по всему beau monde *, нас забросали просьбами о ложах и первых рядах кресел для семей высшего чиновничества, для дипломатического корпуса, и репетиция собрала такую блестящую, в дневных выездных туалетах, элегантную и политически влиятельную аудиторию, какой позавидовал бы любой европейский конгресс.

Настроение у залы было приподнятое, а особенным успехом мы были совершенно сюрпризно обязаны не пьесе и не искусству театра и даже уже не самому Горькому, потому что его и не было в Петербурге, а одному из исполнителей,— причем, самому некультурному в нашей труппе и впервые выступавшему в ответственной роли.

То, что через двадцать лет будет называться «типажем», что будет основой актерской части в кино, на чем

* высшему свету.

Рейнгардт однажды построит свой спектакль (Artisten) *, то Художественный театр не раз пробовал у себя. В «Мещанах» одной из главных фигур был певчий из церковного хора, бас. У нас среди начинающих оказался как раз такой певчий: большой, плотный, неуклюже-пластичный, с великолепной «октавой». Он был действительно певчий, а все свободное от службы время отдавал театру. Точно Горький списывал с него своего Тетерева. Фамилия его была Баранов. Как и все басы-певчие, он умел очень много пить и часто бывал буйным. Если бы он дожил до революции, он мог бы замечательно играть Распутина.

Вот он-то и произвел настоящий фурор. Именно дамы, именно петербургские светские дамы пришли от него в настоящий экстаз. От чего? От изумительного сценического воплощения? Какого-то сверхискусства? Или когда сама жизнь врывается в искусство и лязгает своим натурализмом? Конечно, так. Но что-то было тут еще, потому что после представления, за кулисами, эти дамы, душистые, изящные, всегда все красивые, окружили этого быка и наперерыв восхищались его «непосредственностью»...

2

Судьбой «Мещан» Горький уже мало интересовался, он уже писал «На дне» и был поглощен этой пьесой. Она сразу восхитила театр, работа над нею сразу закипела. Искание нового «тона» для горьковского диалога тоже прошло быстро.

Во все время постановки «На дне» Горький был среди нас, но тут наши роли часто менялись: часто уже не он властвовал над театром, а театр над ним. Я не люблю заниматься разгадыванием чужой психологии, но тут было слишком очевидно, что Горький как бы отдался своему успеху: отдался, может быть, впервые так полно, так вовсю. Тут надо было и идти навстречу множеству людей, которые рвались к нему по-настоящему, дружески, с серьезными запросами... Я встречал его у Скирмунт. Если память мне не изменяет, у них и жил он. Скирмунт, びларамберг — один из лучших людей, каких я знал, редактор «Русских ведомостей» и композитор, жена его артистка и певица Бларамберг-Чернова... Эти люди, много

* «Артисты».

работавшие для народного просвещения, были в числе друзей Горького *.

Надо было отдавать какое-то время и просто «шумихе», которая неизбежна в столичной жизни, если она затянет. Горький был, что называется, нарасхват. Одним из главных, если не главным, местом его пребывания был Художественный театр, состав которого был все-таки пестрый. Репетиции, обеды, ужины, встречи, выражения поклонения, беседы, чтения... Всегда очень энергичный и всегда с огромным самообладанием; смотрит в упор, хочет вас хорошо понять и если вы «свой», сейчас же полюбит вас; в вопросах, что хорошо, что дурно, не колеблется ни секунды и также непоколебимо уверен в себе. На репетициях был прост, искренен, доверчив, но где надо, и безобидно настойчив. Весь этот период, пожалуй, всю эту зиму (1902—1903), он вспоминается мне стремительным, довольным, как бы наконец вознагражденным за много лет тяжелой жизни. Во время премьеры «На дне», имевшей самый большой успех, какой бывает в театрах, он выходил кланяться, естественно, смущенный, без привычки выходить на публику, особенно рядом с искушенными в этом актерами, но очень довольный. «А хорошо, черт подери!» — восклицал он, входя в кабинет прямо со сцены, после вызовов, горячий, улыбающийся, тыкая в пепельницу папиросу, с которой так и выходил кланяться, или закуривая новую.

«Вот история-то с географией!» — выражение, которое он часто повторял.

Вот. Театр отдает все свое мастерство, максимум своего вдохновения, вся труппа охвачена радостью, вся — и лучшие из нее, играющие главные роли, и те, кто выходят в толпе босяков, громил и хулиганов,— все находятся в том высшем напряжении, когда человек успешно и радостно выполняет главнейшую задачу своей жизни; боевой тон, бьющие, как хлыстом, слова, революционно насыщенная подоплека пьесы нашли сильное, обаятель-

* Не могу побороть в себе желанье отвлечься, чтобы сказать несколько слов о супругах Бларамберг. Это была очень редкая по благородству чета. Вся их деятельность и вся их жизнь были проникнуты честностью, сердечностью, разумом и непрерывным трудом. Павел Иванович умер за границей. Мина Карловна вернулась в Россию, привезя с собой урну с его прахом. Здесь она твердо решила привести в порядок произведения мужа, издать их, а потом уйти — за ним. Так и сделала. Год с чем-то работала, исполнила все, что было надо, и потом, уехав в глушь, покончила с собой.

ное театральное воплощение; а из аудитории, которая в огромнейшей своей части состоит из злейших классовых врагов автора, из этой самой аудитории, против которой направлен весь гнев пьесы, несутся овации.

Коварство искусства.

Пройдет четверть века. В этом самом театре, в этих самых стенах будет играться эта самая пьеса, даже большинство актеров будут те же, только ставшие законченными мастерами: Луку будет играть тот же Москвин, Барона — тот же Качалов, и декорации и мизансцены останутся те же, не коснется их четвертьвековая эволюция театрального искусства,— словом, ничто на сцене не изменится. Совершенно неузнаваемо изменится только аудитория. Она вся будет новая, 25 лет назад эта аудитория не знала входа в этот театр, едва ли даже слыхала о нем около своих станков и машин. А теперь она сама заняла все места театра и с удовлетворенным чувством хозяина сама будет слушать те же слова, следить за теми же страстями, радоваться тому же искусству знаменитого Художественного театра. И еще восторженнее будет приветствовать актеров, и еще овационнее вызывать своего любимого гения. И когда выйдет автор с совсем не поседевшими и все еще очень густыми волосами, с глубокими бороздами по всему лицу, то с поразительной наглядностью обнаружится метаморфоза, происшедшая в этих строгих стенах знаменитого театра.

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

1

Успех «На дне» стал мировым; для искусства Художественного театра этот спектакль после чеховских — один из самых показательных. Сезон 1902—1903 года можно назвать шедшим «под знаком Горького», так как из четырех поставленных пьес две принадлежали ему, а две других — «Власть тьмы» Л. Толстого и «Столпы общества» Ибсена — не заслонили его успеха. Однако на этом творчество Горького непосредственно для Художественного театра почти окончилось. Потом была еще одна его пьеса «Дети солнца», но ее судьба оказалась кратковременной. Это было уже в 1905 году.

За это время у нашего театра было много крупнейших переживаний, и среди них присутствие Горького играло не малую роль.

Когда припоминаешь теперь эти три года, когда воображение рисует спектакли, какими они являлись перед публикой, вспоминаешь зрительный зал, захваченный высоким искусством, атмосферу художественной гармонии, радости, какую несли в публику «Юлий Цезарь», «Одинокие», «Вишневый сад», «Иванов»,— и когда, вместе с тем, всматриваешься в закулисную атмосферу всех этих спектаклей, припоминаешь настроения в труппе — тревожные, дерганные, нервновзвинченные, неудовлетворенные, раздражительные, сбивчивые; там хотят растревожить нас новыми задачами, политическими, здесь впадают в уныние; где тоскуют, а где уже предсказывают близкий конец,— когда видишь это громадное несоответствие между настроениями по сю сторону занавеса и по ту,— тогда поистине поражаешься этой колоссальной, чудодейственной, прекрасной и блистательной лжи, которую ткет сценическое искусство.

Материала для бодрости и веселости у труппы было много. Начать с того, что мы уже имели постоянный театр — правда, с контрактом, ограниченным двенадцатью годами, но для молодого дела это казалось сроком огромным. Очень вкусно и уютно были сделаны артистические уборные,— у каждого актера своя, которую он отделывал, как ему хотелось,— везде большой порядок и чистота. Затем это были первые годы «Товарищества»; артисты, т. е. главные из них, становились хозяевами дела. Успех театра у публики был громадный, и тем больший, чем больше проникали в публику слухи о коллективном и интеллигентном духе за кулисами. Театр уже брал в руки руководящую роль, он уже вел за собой так называемую «общественность», уже начались те годы, о которых впоследствии, в течение десятков лет люди науки и «свободных профессий» будут говорить:

«Мы воспитывались на Художественном театре».

Каждый актер наш был желанным в клубах, в отдельных кружках, в салонах и гостиных. А так как артисту вообще не следовало часто показываться на публике без грима и костюма и наши очень долго держались этого правила, то это еще больше притягивало к ним внимание и любопытство.

Успех художественный был в эти годы особенно выдающийся. Постановка «Юлия Цезаря» побила славу знаменитых германских мейнингенцев, которые привози-

ли «Юлия Цезаря» как свой коронный спектакль. На этой постановке, помимо ее чисто художественных и артистических качеств, ярко обнаружился организационный талант Художественного театра, его коллективизм. Ни я, ни Станиславский не достигли бы таких успехов, если бы в постановке не принимал участие весь театр, в буквальном смысле весь.

В эти же годы был написан и поставлен «Вишневый сад» — лебединая песня Чехова,— спектакль, ставший потом «козырным тузом» в нашем сценическом искусстве.

Словом, сколько поводов было радоваться и бодро смотреть вперед. И возраст у труппы был самый благородный: пожилых людей было всего несколько человек, а то все от двадцати до сорока.

Но радость чистая посылается, очевидно, только как редчайшее благо, обыкновенно же она всегда бывает чем-нибудь отравлена, с червоточиной.

«Вишневый сад» и Чехов. Это только потом, много лет спустя могло казаться сплошным праздником; а на самом деле:

пока пьеса мучительно писалась автором, мучительно было ее ожидание в театре;

когда она пришла, она не произвела такого эффекта, на какой рассчитывали;

репетиции были очень неспокойные; было много трений с автором: Чехов хотел бывать на всех репетициях, но скоро убедился, что, пока актеры только «ищут», его присутствие больше мешает им, чем помогает; кроме того, его не удовлетворяли некоторые из них;

самый спектакль сначала вовсе не был принят публикой так шумно, как «Федор», «Чайка», «Штокман», «На дне», «Юлий Цезарь»;

а что еще любопытнее,— и сборы довольно скоро начали ослабевать. Я уже говорил в главе о Чехове, что такова была судьба всех его пьес: их оценивали по-настоящему только в дальнейших сезонах.

Прибавьте к этому потрясающее для театра событие: смерть Чехова. Через пять месяцев после премьеры «Вишневого сада».

Вот сколько мотивов, отравлявших атмосферу за кулисами.

А «Юлий Цезарь»?

2

Ну кто бы в зрительном зале поверил, что этот сверкающий непрерывной радостью спектакль — один из самых тяжелых и мучительных за кулисами? Настолько тяжелый и мучительный, что, несмотря на его громадный и художественный, и материальный успех, я его на второй год уже снял и продал в Киев: продал декорации, костюмы и даже дал киевскому режиссеру для использования мой режиссерский экземпляр. Публика, конечно, жалела об этом, а за кулисами были равнодушны или даже довольны.

Здесь мы встречаемся с интересными явлениями театральной «кухни».

Спектакль был очень сложный по количеству и по значению так называемых «народных сцен». Всю постановку мы трактовали как если бы трагедия называлась «Рим в эпоху Юлия Цезаря». Главным действующим лицом был народ. Главными актами были — улицы Рима, Сенат — убийство Цезаря, похороны Цезаря, восстание и военные сцены. В спектакле участвовало более двухсот человек. Для театра, приспособленного скорее для пьес интимного характера, это было много. А самое главное, что эти двести человек не были простыми «статистами», ремесленно отбывающими свою повинность за определенное вознаграждение. Это были вторые актеры, ученики нашей школы, студенты университета, с радостью искавшие заработка именно в нашем театре, и так называемые «сотрудники», служившие днем в разных учреждениях, а вечером в театре.

Пока шли репетиции, пока через весь этот люд раскрывалась римская трагедия в шекспировских образах, пока режиссура создавала в толпе интересные красочные группы, возбуждала страсти, искала пластических форм,— словом, пока шла работа и даже пока шли первые представления, все эти наши двести помощников,— люди все интеллигентные, горячие поклонники искусства — радовались, горели, отдавали все свои силы. В этом была главнейшая привлекательность народных сцен в Художественном театре,— что все участвующие в них приносили в театр все свое воображение и всю энергию, с такой же страстностью, как и исполнители главных ролей. Сколько мне приходилось позднее встречать в жизни адвокатов, учителей (даже двух ставших крупными писателями), которые говорили:

«Вы меня не помните? Я был студентом в толпе «Юлия Цезаря»?.. или в толпе «Бранда»... или в «Штокмане»...

И каждый неизменно прибавлял:

«Если бы вы знали, как многому мы научились на этих репетициях. И в психологии толпы, и в психологии личности, и во взгляде на исторические события, и — уж конечно — в развитии вкуса».

И вот, пока создавались целые роли в толпе — вольных гуляк, сенаторов, воинов, горячих патриотов, заговорщиков, жрецов, заклинателей, танцовщиц, куртизанок, весталок, матрон, торговок,— было радостно. И играть их — гримироваться, одеваться, выходить на рампу — было очень интересно. Но постепенно, после двадцати — сорока спектаклей, чувство новизны притуплялось, интерес исчерпывался, исполнение обращалось в заученное ремесло и начинало приедаться. А дисциплина продолжала предъявлять свои требования. Малейшая оплошность любого из этих двухсот заносилась в протокол и на завтра подвергалась замечанию, выговору или взысканию. Режиссура театра не допустила бы тех банальных, бездумных, сорных, неритмичных, непластичных народных сцен, какие бывают во всех театрах. И то, что раньше, в пылу новизны, не замечалось, теперь утомляло и угнетало: тяжесть кольчуг, щитов, вооружений, звериных шкур, головных уборов, тог, за складками которых надо было все время следить, утомительность переодеваний, непрерывность внимания, и все это то на сцене, то под сценой, то где-то над сценой,— это было тяжело, а подчас невыносимо.

Американский менеджер этого не поймет. Для него каждый из этих двухсот — определенный номер и больше ничего. Со своей точки зрения он и прав. Для нас же это живая душа, ее интересы не могут ограничиваться получаемым вознаграждением. В особенности надо считаться с учениками. Чем они талантливее, тем скорее им хочется выбраться из толпы и заиграть роли, а режиссура со своей стороны не может отказаться от их участия в толпе, где они дают великолепные «пятна» и отличный темперамент.

В дальнейшем Художественный театр избегал пьес с большим количеством народных сцен, но хороших «интимных» пьес, как Чехова или Островского, так мало.

Вот это все отравляло закулисную атмосферу «Юлия Цезаря». Но не только это.

Всякий спектакль должен быть радостью для самих актеров, тогда он будет настоящей радостью и для публики. Иначе он, в лучшем случае, только отличное «искусство», всегда холодноватое, если не согрето прекрасным настроением актера. А в «Юлии Цезаре» играть было радостно, пожалуй, только для двоих: для Качалова, замечательного Юлия Цезаря, и для Вишневского, имевшего большой успех в Антонии. Публике и в голову не приходит, какое терзание испытывает актер, когда она его не принимает. Да еще в спектакле, имеющем успех, да еще когда другие рядом «пожинают лавры». Замечательная актриса петербургского театра Савина в таких случаях со второго же спектакля отказывалась от роли. У нас это было невозможно: если можно было бы заменить, то сделали бы это на репетициях. Поэтому призрак неудавшейся роли гораздо больше пугал актеров во время репетиций, чем в других театрах.

А вообразите, если еще актер уверен, что он-то именно и идет по истинно художественному пути, что это публика не доросла до его вкуса,— что, разумеется, бывает очень часто. Так было здесь со Станиславским.

Он задумал образ «последнего римлянина» ярким, жгучим, революционным, а публика хотела видеть в Бруте один из «нежных» колеблющихся образов Шекспира. Как он ни совершенствовался в своем замысле от спектакля к спектаклю, эта трещина между ним и публикой не заполнялась. Настроение у него было нервное, и это давило на окружающих.

3

Наконец, было за кулисами очень тревожно в эту эпоху и от событий за стенами театра.

Японская война казалась бессмыслицей, ничем к тому же не оправдывавшей громадных жертв. Назревала революция 1905 года. Воздух все откровенней насыщался ненавистью.

«Мабуть*, у нас хозяин плохой»,— кричал мне приятель-крестьянин в деревне через улицу: он спросил меня «ну, как там у вас в столицах дела», я ответил «плохо». Под «хозяином» он явно подразумевал главу государства. И — вот видите — уже не стеснялся выражать свое мнение очень громко.

---

* Вероятно.

Или еще: я ехал с юга. В летнее, праздничное послеобеда, около самой станции большого завода наш курьерский поезд убил работницу, каким-то странным ударом, только в висок. Во время длительной остановки я пошел в помещение, где она лежала на столе,— молодая, красивая, полуоголенная,— как-то особенно блестело очень белое тело,— с очень маленькой ранкой над ухом. В окружавшей толпе на чем-то высоком сидела крупная работница с красивым, широким, чисто русским лицом, мокрым от слез, и грызла семечки.

«Гляди, гляди,— вдруг заговорила она, смотря в мою сторону злыми глазами,— полюбопытствуй, покуда тебя самого не раздели этак же...»

Взбудораженная жизнь выбрасывала на поверхность и справедливое негодование и всякую муть и дрянь.

Один джентльмен рассказывал... Возвращался он под утро, когда люди идут на работу, из клуба, с хорошим выигрышем, в отличном утреннем настроении недосыпа, на великолепной извозчичьей пролетке... На одном перекрестке пришлось задержаться. Тут же, около самой пролетки задержалась и группа рабочих, переходивших улицу. Один из них внимательно посмотрел на седока и влепил ему такую фразу:

«Нацеловался, сукин сын?»

(Он произнес другой глагол, непечатный.)

Или еще: Возвращался я из Екатеринослава. На станции Маленькое Синельниково поезд стоял минут двадцать. Было около полуночи. Я был в купе один. Окно выходило на сторону за поездом от станции. Платформа, покрытая белыми морскими ракушками, была залита зеленоватым светом от невидимого электрического фонаря. Ни души. Подальше — товарный поезд, с кондукторским фонариком, оставленным на ступеньках вагона. Я прислушивался к тишине, и мне все казалось, что ракушки поскрипывают под чьими-то шагами. А недели за две перед этим я слышал, что около одной из вот этих станций в поезде было ограбление. Вспомнив об этом, я стал внимательно всматриваться вдоль моего поезда: никого. Но только что после звонков поезд двинулся, как от самой стенки моего вагона, почти под моим окном, отделилась фигура и встала на ступени. А за нею другая. Я бросился в коридор искать проводника. Его не было. У окна с этой стороны стоял пассажир.

— На что вам проводник?

— Мне кажется, в вагон вошли какие-то подозрительные люди.

— Ну, вот еще... Пустяки,— рассмеялся он.

Однако я ушел в купе и запер дверь на ключ и на цепочку. Через несколько секунд я слышал, что мой храбрый сосед сделал то же.

Поезд уже несся. Вдруг ручка моей двери задвигалась. Потом завертелся ключ, цепочка не пустила. Потом сильный шепот: «На цепочке!» Дверь тихо прикрылась. В это время с противоположной стороны коридора с шумом вошли, громко разговаривая, двое, и в то же мгновение — бац! бац! — один за другим два выстрела и падение тел. Я кинулся отворять дверь, но вовремя сообразил, что подставлю грудь под выстрел, в это время зашипел тормоз, и поезд грузно остановился. Очевидно, те соскочили, в коридоре тишина, я открыл дверь, на полу два тела и фонарик, я кинулся к ближайшему, кровь... Мой храбрый сосед крепко притаился в своем купе. Я к своему окну. Далеко направо на пути стояла бригада кондукторов в белых кителях, освещенные луной. Обер-кондуктор уже кричал мимо меня машинисту: «Ступай! Ничего нет». Я их позвал.

Наш проводник оказался убитым, а его товарищ серьезно раненным.

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ

1

В эволюции русского актера,— от бродячих Несчастливцева и Аркашки до актера — гражданина Советского Союза,— в этой эволюции быт Художественного театра играл большую роль. Здесь актер больше чем где-нибудь был вовлечен в жизнь и интересы передовой интеллигенции.

Подумать только: когда я впервые попал за кулисы знаменитого Московского Малого театра, там первый актер Самарин еще говорил актеру на маленькие роли, почтенному Миленскому, «ты», а тот ему «вы», «Иван Васильевич».

Потом от такого обычая не осталось и следа, а все-таки между группой блестящих премьеров и вторыми актерами была ощутимая пропасть.

Лучшие столичные актеры обладали прекрасным литературным вкусом, любили и хорошо знали классиков

литературы, но были далеки от новых кипящих течений — и не только в жизни, но и в литературе. И их быт — связи, привычки, мораль... Конечно, они не были так отрезаны от общества, как актеры провинции, где благочестивые обыватели все еще чурались «комедиантов»... В Москве, в Петербурге они имели крепкие связи с семейными домами, друзей среди профессоров университета, были членами клубов, вообще пользовались почетом и уважением, но они все еще продолжали брать «бенефисы»; на этих бенефисах принимали всякие подношения — и цветочные, и ценные, и серебряные сервизы, и меха. Как ни толкуй, что это дань любви, симпатии и т. д., а все-таки это ставило актера в обособленное положение. В Художественном театре борьба с привычками старого театрального быта шла по всем фронтам. Бенефисов не было, цветы и даже венки отправлялись артисту в уборную; актеры даже не выходили кланяться публике на аплодисменты. Да и внешне на актерах, в особенности на актрисах, не было этого специфического актерского cachet *. Это шло, вероятно, и от самого искусства, ведь оно кладет свою печать и на дикцию, и на манеру говорить, двигаться: чем больше простоты в искусстве, чем меньше в нем «искусственности», тем проще актер в жизни.

И пульс общественной жизни чувствовался в Художественном театре сильно. У труппы были связи во всех слоях. Симпатии актеров были, конечно, до крайности различны. У одних их душевные наклонности, их *музыка жизни* складывалась под такими влияниями, какие можно было бы назвать «чеховскими» или «толстовскими», нечто антиреволюционное, а может быть, и вовсе аполитичное. Одна из наших крупных актрис не считала нужным скрывать, что никогда не читает газет. Но по многим горящим глазам можно было догадаться или в каких-то сдержанных беседах по углам подслушать и музыку того, что надо было назвать «горьковским».

«Права не дают, а берут!»

В главе о Морозове я рассказывал про его трагическое увлечение революцией. Наш главный пайщик, миллионер-фабрикант.

В молодежи, если одни увлекались Метерлинком, Бодлером, д'Аннунцио, Оскаром Уайльдом и уже мечтали о новых сценических формах, то другие заняты были

* Отпечаток.

планами народных театров и, для осуществления их, даже уходили от нас.

Большое впечатление за кулисами театра производило поведение Марии Федоровны Андреевой. Едва ли не самая красивая актриса русского театра, жена крупного чиновника, генерала, преданнейшая любительница еще «кружка Алексеева», занявшая потом первое положение в Художественном театре, она вдруг точно «нашла себя» в кипящем круге революции, ушла от мужа, а скоро после этого и бросила сцену.

В конце концов, когда ставилась следующая пьеса Горького «Дети солнца», атмосфера в театре была совсем-совсем не такая, как три года назад. С самого начала чувствовалось, что публику не удастся мобилизовать в театр. Антрепренеры знают, что во время войны сборы в театрах поднимаются, во время же революционных брожений сильно падают. Японская война уже была проиграна; Витте заключил в Портсмуте двусмысленный мир, за что получил графский титул; в Петербурге делали bonne mine au mauvais jeu *; по всей России поднимались угрожающие волны; по Москве ходили толпами, с площадей то и дело разгоняли; площадь около памятника Пушкину, удобная для митингов, начала приобретать историческое значение. В это же время «земские люди» уговаривали царя спасти положение конституцией, но он еще верил, что революционеров во всей России немногим более ста сорока.

И в театре настроение было, так сказать, трепаное. Сезон 1905—1906 года мы открыли возобновлением нашего «ангела» «Чайки», в новой обстановке и обновленном составе. Возобновили неудачно. Все было хорошо, но не было прежнего аромата. Это были цветы, пролежавшие несколько лет в книге. Для постановки в сезоне намечались: «Горе от ума», пьеса Кнута Гамсуна «Драма жизни».

И вот «Дети солнца».

Работу начали с этой. Репетиции были какие-то нескладные, много спорили, режиссура менялась, художественного увлечения не было. Звали Горького разрешать споры. Он интересовался очень мало, был поглощен делами, далекими от театра.

Первое представление застряло в гуще политических событий. Пьеса уже была готова, как вдруг, 17 октября

* Буквально: хорошую мину при плохой игре.

была объявлена конституция. В первые дни стало совсем не до искусства,— все хлынуло на улицу. В самом театре не было никакого расположения играть, коридоры наполнились шумом, восклицаниями, новостями, рассказами. Врезалось мне в память, была у нас талантливая ученица Катя Филиппова,— так ее почему-то все звали,— с широким лицом, красивыми глазами, низким голосом, очень экзальтированная. Вот она мелькала то там, то сям и восторженно рассказывала об уличных демонстрациях, о том, что делалось на площади памятника Скобелеву, где она примащивалась к ноге бронзового генеральского коня. Запомнился мне еще наш милый Г. С. Бурджалов,— актер некрупного дарования, но драгоценный член коллектива, преданный и добросовестный, никогда не испортивший ни одной роли и вполне либеральный, однако крайне осторожный в своем либерализме. Он тоже пылал, поскольку пылать было в его природе.

Однако более мудрые из труппы были сдержанны или вовсе не доверялись общему повышенному настроению.

На время мы прекратили спектакли, решили подождать, когда легче будет привлечь к театру общественное внимание. Наконец, назначили премьеру на 24 октября. Но за эти дни успело все перемениться. Выражаясь образно, вдруг поднялся вихрь, солнце заволокло тучами, воздух наполнился беспомощными листьями, стало серо и сухо-холодно. Это случилось после знаменитых похорон Баумана, на которых Москва в первый раз увидала крупнейшую красную демонстрацию в полмиллиона народа, растянувшуюся по бульварам на несколько верст, и после которых произошло избиение возвращавшихся с кладбища революционеров.

Официально ничего не изменилось, конституции никто не отнял, но стало ясно, что реакция с нею не примирится и что так называемые черносотенцы будут работать вовсю.

И вот: премьера «Детей солнца» — один из трагикомических анекдотов в истории Художественного театра.

Уже с утра по городу шли толки, что черносотенцы не допустят представления пьесы Максима Горького. Толки выросли скоро до слухов, что сегодня будут разносить Художественный театр, как гнездо революции. Тем не менее театр был полон. Администрация театра для успокоения публики установила наблюдения за ули-

цей и двором. И хотя ничего подозрительного не было, тем не менее, публика весь вечер находилась в настроении какого-то подбадривания самой себя. В антрактах шутили:

«Говорят, театр сегодня будут разносить? Ну, что ж, на людях и смерть красна».

Однако во время действия не могли отдаваться пьесе свободно, все точно прислушивались к тому, что происходит за стенами театра, и слабо разбирались в достоинствах и недостатках спектакля.

Как-никак дошли благополучно до последнего акта. А в этом акте есть народная сцена — из «холерных беспорядков»: толпа с криками наступает на профессора — одно из проявлений рокового недоверия невежественной толпы к интеллигенции. Я, режиссировавший эту сцену, еще хотел щегольнуть сегодня новой режиссерской выдумкой: поставить народную сцену не по обычному приему Художественного театра, не пестро, со многими разнообразными типами,— а однокрасочно. Вся толпа у меня была только артель штукатуров,— все в одинаковой одежде, испачканной известкой, с кирками и лопаточками. Получилось и сдержанно, и решительно, и совершенно реально. Сцена эта не носила трагического характера. Рабочие с кулаками лезут на профессора, но тот, отступая, отмахивается от них носовым платком. Правда, на крыльцо выбегает жена профессора с револьвером, но в это время дворник чрезвычайно методично бьет доской по головам наступающих. На генеральной репетиции эта сцена шла под сплошной хохот и от платочка профессора, и от своеобразной расправы дворника с бунтарями. Этот хохот даже смутил нас, так что мы запросили автора, не нарушает ли это его замысла, но он ответил: «Пусть смеются».

Увы, настроение аудитории может перепутать все карты и разрушить самые тонкие расчеты.

Как только из-за кулис донеслись первые голоса наступающей толпы,— а сделано это было у нас, конечно, очень жизненно,— публика сразу насторожилась, с приближением шума заволновалась, загудела, начала оглядываться, вставать. Когда же показался пятящийся задом и отмахивающийся платочком Качалов, а за ним группа штукатуров с угрожающими жестами, то в зале поднялся шум, крики. А как только выскочила на крыльцо Германова с вытянутым револьвером, в партере раз-

далась истерика, наверху другая, где-то в глубине третья. Часть публики, работая локтями, кинулась к выходам, другая криком старалась убедить, что это не взаправду, а представление. Кто-то кричал: «Воды», кто-то: «Прекратить! Вы не смеете издеваться над нашими нервами!» Женский голос надрывался: «Сережа! Сережа!» Знаменитая балерина билась в истерике. В коридорах толкались, одни хотели добраться до гардероба, другие убегали, как были, только бы спастись...

Мою артель штукатуров публика приняла за черносотенцев, которые пришли громить театр, начав с артистического персонала...

Самый разнообразный и визгливый шум стоял во всем театре. И Качалов, и Германова, и мои штукатуры, и Шадрин,— был такой у нас самородок из народа,— игравший дворника, все уже перестали играть и с недоумением смотрели в зал. Помощник режиссера распорядился закрыть занавес.

Но замечательно, что недоразумение продолжалось еще очень долго. Множество не успевших убежать, оставались при убеждении, что там, на сцене, настоящие черносотенцы и что, кажется, с ними вступили в переговоры. Людям представилось то, чего совсем не было. Даже такие из публики, которых никак нельзя было назвать наивными, как один молодой профессор, готовы были присягнуть, что видели в руках этих черносотенцев несколько револьверов, направленных на Качалова.

Когда спокойствие установилось, спектакль продолжался, но зал опустел больше чем наполовину.

2

Приближалась наша первая революция,— декабрьская революция 1905 года. Публика упорно не ходила в театр. Капитал товарищества таял. Даже у нас за кулисами запахло забастовкой. Как-то мне подали список требований от «сотрудников». Шел «Царь Федор». Во время того акта, в котором они были свободны, я пошел к ним, как мне казалось, «побеседовать» о том, какие требования выполнимы, какие нет. После такой получасовой беседы я сказал, что поговорю с правлением. На это последовало:

— Только потрудитесь дать ответ к следующему антракту.

— Но сейчас я не могу собрать правление.

— Это ваше дело.

Я начал понимать.

— То есть вы сорвете спектакль?

— А это наше дело.

По привычке властвовать и по совершенной непривычке к забастовкам, я вспыхнул и решительно заявил, что раньше как завтра я ответ дать не могу; кроме того не желаю вводить в заблуждение и вперед говорю, что по таким-то требованиям мое мнение будет отрицательное.

Я ушел, унося в памяти разнообразные выражения лиц и позы. Полураздетые, загримированные,— одни стояли, заложив руки назад, другие сидели на своих стульях около полок с зеркалами и красками; у новичков, в особенности студентов, лица были вызывающие, а старые сотрудники смущенно уклонялись от встречи со мной взглядом. Только один из них, в кафтане XVI века, в мягких высоких зеленых сапогах, с большой наклеенной седой бородой, бросал кругом гневные взгляды. Ясно было, что он противник забастовки и готов вступить в бой.

Спектакль продолжался благополучно. Вожаки этого маленького движения были политические дебютанты. Очень остался у меня в памяти главный из них, красивый, горячий, с которым я потом часто действительно «беседовал». В разгар уличных боев он помогал М. Ф. Андреевой устраивать в коридорах театра приемный покой.

Когда пришли декабрьские события, мы репетировали «Горе от ума» и именно третий акт, в котором была занята почти вся труппа. Андреева приносила какие-то отрывочные сведения о надвигающихся событиях, конечно, не рассказывая всего, что знала. В одну из таких репетиций она подошла к режиссерскому столу, за которым сидели я и Станиславский, и, говоря за себя и за кого-то еще, выражала крайнее недоумение, что в такие дни мы можем заниматься репетициями. А у нас выработалось правило: когда политические события разрывают нормальную жизнь театра, предоставлять отдельным лицам полную свободу действия по их убеждениям, но от тех, кто не принимает непосредственного участия за стенами театра, требовать двойной, тройной работы в своем деле. Не можете возбудить в себе творческое са-

мочувствие,— всегда найдется чисто техническая отделка ролей и спектакля.

И 11 декабря еще репетировали на сцене тот же третий акт «Горе от ума», бал у Фамусова, невероятными усилиями заставляя себя не слышать и не слушать ничего о том, что происходит на Триумфальной площади, репетировали, пока выстрелы не раздались под самыми окнами театра и не ворвались, наконец, во двор театра. Та же Катя Филиппова, так ликовавшая два месяца назад, билась, бедная, в истерическом припадке в верхнем фойе.

Но как только на нашей улице стихло, и все мы оказались отрезанными от наших квартир, а в коридорах театра устанавливались койки,— Станиславский уже сидел за режиссерским столом и объяснял портному Деллосу, по рисункам художника, детали костюмов Чацкого, Фамусова...

Через двенадцать лет этот вопрос — что делать актеру в разгар революции — встанет еще острее...

Потянулись мрачные дни осады Пресни, военное положение, запрещение выходить на улицу после девяти часов вечера. Мы устраивали наши театральные совещания с ночевкой то в той, то в другой квартире, чаще всего — в большой квартире Станиславского. Во всех нас крепко созревало *нежелание* продолжать спектакли, когда они будут разрешены. «Усмирение» Москвы было передано генерал-адмиралу Дубасову. Он скоро потребовал, чтобы театры начали свои спектакли, сначала хотя бы только дневные. Театры ведь всегда сигнализируют успокоение.

Художественный театр молчал.

Явилась заманчивая мысль уехать на всю вторую половину сезона за границу. Но как это осуществить? Прежде всего нужны деньги,— а мы уже истратили весь наш капитал. Наше материальное положение в это время было довольно безнадежное. Помимо потери капитала, накопилось много долгов. От кого было ожидать поддержки? Из пайщиков, которые имели личные средства,— Станиславский только что недавно сильно поплатился на попытке создать студию новых форм, Морозов переживал на своей огромной фабрике самый острый момент его трагической судьбы, мы даже не знали, где он находится; остальные были так напуганы событиями, что не решились бы больше рисковать для театра. Припо-

минаю яркий пример их осторожности. У меня был проект построить новый театр на том самом месте, где стоит Художественный, вернее — к Художественному пристроить с другой стороны еще один театр, более обширный общедоступный, с выходом на Столешников переулок (противоположную улицу). Владелец Художественного театра Лианозов продавал все это имущество с огромной площадью за девятьсот тысяч. Наши богатые пайщики уже согласились на покупку, но после декабрьских событий они резко отмахнулись от этой затеи. А когда через два года с помощью одного банка я снова выдвинул свой проект, то Лианозов уже требовал за *половину* земли миллион двести тысяч.

Но Художественному театру «везло».

В Москве в эти годы функционировал с огромным успехом Литературно-художественный кружок. Это был богатый клуб артистов, литераторов и др. Там были самые интересные в Москве диспуты, балы, юбилейные празднования. Председателем был его создатель, любимец Москвы, Сумбатов-Южин, чье имя так часто упоминается в этой книге. Вот это учреждение и выручило нас: дало нам необходимую сумму для поездки за границу.

Прибавлю тут же, что в течение двух следующих сезонов Художественный театр уплатил все долги, вернул полностью весь свой капитал и уже навсегда упрочил свое материальное положение. Вообще финансовая история Художественного театра изобилует многими интересными подробностями, но об этом — в другой книге.

Горький остался у меня в памяти, каким был на одной из репетиций «Детей солнца»,— раздражительный, потерявших всякий интерес к этому спектаклю и присутствующий только из чувства какой-то ответственности, а вообще захваченный совсем другими интересами.

Была у него и раньше черта — не нахожу слова определить — самоуверенности? Пожалуй,— если не подразумевать под этим надменность; черта большой веры во что-то руководящее его поступками и словами. Ни в чем человек не сомневается. Нам, задающим себе на каждом шагу вопрос — так или этак, хорошо это или дурно,— нам эта черта казалась завидною. Теперь она стала в нем еще определеннее, жестче и уже стесняла нас, в конце концов, довольно-таки мягкотелых.

Почти одновременно с театром он уехал за границу и окончательно эмигрировал.

3

Мечта наша создавать собственных драматургов не осуществлялась,— драматургов, близких задачам нашего театра, как были близки Чехов и Горький. Промелькнули Найденов, Чириков, Юшкевич, наибольший успех выпал на долю одной пьесы Сургучева, но никого из них публика не принимала как хозяев репертуара Художественного театра. Сильнее всех удержался Леонид Андреев, большой, своеобразный драматургический талант, неудержный и бунтарский. Театр сыграл четыре его пьесы, одна из них имела исключительный успех — «Анатема». Но была непреодолимая рознь во вкусах театра и Андреева в самом понимании сценического «живого человека».

Были еще попытки использовать беллетристические вещи Чехова и Горького, инсценировать их рассказы.

Это создало тип «миниатюр», которые очень привились потом на других небольших театрах. В наших интимных спектаклях до сих пор играют «Страсти-мордасти», «Челкаш», «Мать», играли «Мальву», «На плотах», «Каин и Артем». Или чеховские: «Хирургия» и др.

Но миниатюры не могли создать «большой» спектакль. Театр очень вырос, возмужал. И для актерского мастерства, и для режиссерской фантазии, и для технического богатства театр требовал больших «полотен».

И взял решительный курс на классиков. Грибоедов, Гоголь, Пушкин, Тургенев, еще Тургенев, Лев Толстой, Островский, Шекспир, Мольер, Гольдони.

Неувядаемое «На дне» непрерывно блестело в репертуаре, но то, что я назвал «горьковским» в самых недрах коллектива, таяло вместе с охватившей Россию реакцией.

Это не мешало целому ряду «формальных» побед театра в его искусстве.

Подошли к Достоевскому. Нашему искусству хотелось раздвинуть рамки установленных сценических возможностей. Разве уж так необходимо, чтоб пьеса разделялась на акты, сцены? И чтоб акт шел от тридцати до сорока минут? И чтоб это все было в один вечер? А вот «Братья Карамазовы» будут играться два вечера. И только потому, что цензура не разрешит старца Зосиму, а то бы играли три вечера. И одна сцена «В Мокром» будет идти полтора часа, и публика не почувствует, что это долго, а другая — десять минут, и публика не почувствует, что это коротко. Дело не во времени, а в силе и ло-

гике переживаний. Для потрясающих впечатлений нужны народные сцены при полном блеске рампы? А вот Иван Карамазов и Смердяков или Шатов и Ставрогин («Бесы» Достоевского) будут разговаривать при одной лампочке по сорока минут, и публика будет глубоко захвачена. А Качалов в ошеломляющей сцене «Кошмара» будет совсем один, тридцать две минуты один на сцене.

А как только принялись за работу, то почувствовали, что Достоевский, по существу, величайший драматург, хотя никогда не писал для сцены. Что как изумительный психолог, он окажется глубоко, органически близок актерскому творчеству. Как обнажающий сильные страсти, он ярко сценичен. Как огромный мастер интриги, он бесконечно театрален. Наконец, пластичен и выразителен неисчерпаемым богатством языка, каскадом живой речи.

Должен признаться, что я с юности находился под гипнозом Достоевского, потом был потрясен его знаменитой речью при открытии памятника Пушкину, потрясен непоколебимой, мощной логикой, одновременно и мудрой и вдохновенной. Я был ее свидетелем.

Как уловить, когда, при каких обстоятельствах родилась мысль инсценировать его романы? Родилась от действенной любви к театру и глубоких залежей молодых переживаний.

И как загорелся весь театр, когда мы приступили к работе. Это вышло неожиданно. Сезон 1910—1911 года мы должны были начать «Гамлетом», которого готовил Станиславский, помогая развернуться на русской сцене блестящему сценическому гению Гордона Крега. Как вдруг, перед самым началом осенних занятий Станиславский на Кавказских водах заболел тифом. Надолго. Надо было быстро перестроить весь план.

И я призвал театр к «Карамазовым». Призвал весь театр. Повторилось еще раз то, что было при постановке «Юлия Цезаря»,— все были охвачены незабываемым подъемом, но еще более восторженным, чем в «Юлии Цезаре», потому что материал был более глубокий и родной и потому что сценические задачи были и смелее, и новее, и труднее.

Результат превзошел все ожидания.

Достоевский создал новую эпоху в жизни Художественного театра.

Первая русская трагедия.

Самый «актерский» спектакль Художественного театра. Эфрос в своей книге называет этот спектакль даже вообще самым замечательным.

Спектакль-мистерия. Во время представления настроение за кулисами нельзя было иначе назвать, как религиозным.

Все это я подчеркиваю, чтобы вам яснее было то столкновение, которое произошло на этой почве между Художественным театром и Горьким.

Это случилось перед постановкой другого романа Достоевского, «Бесы», из которого мы составили спектакль «Николай Ставрогин». Горький жил в Италии, на Капри, и писал оттуда. В одной из самых распространенных газет «Русское слово» появилось его *открытое письмо* с горячим протестом и призывом к протесту русской публики.

Это было впечатление разорвавшейся бомбы. Весь театр взволновался. Надо было ответить. Так как обвинение Горького было направлено против меня, даже не только как главного руководителя репертуара, но и персонально, то я отошел в сторону,— пусть театр сам высказывается. Состоялись большие общие собрания; осторожный в таких ответственных случаях Станиславский выписал из Петербурга Александра Николаевича Бенуа. Этот большой художник в самом широком смысле этого слова, театральный деятель исключительной универсальности и вкуса, любил наш театр, знал его и по поводу «Карамазовых» дал замечательную статью. При его участии было выработано ответное открытое письмо.

Оправдания театра опирались на «высшие запросы духа».

Выступление Горького вызвало целую бурю в печати и в обществе. Он напечатал еще одно открытое письмо, где писал:

> Я знаю хрупкость русского характера, знаю жалостливую шаткость русской души и склонность ее, замученной, усталой и отчаявшейся, ко всем заразам.
>
> Не Ставрогиных надобно ей показывать теперь, а что-то другое. Необходима проповедь бодрости, необходимо душевное здоровье, деяние, а не самосозерцание, необходим возврат к источнику энергии — к демократии, к народу, к общественности и к науке.

А мы были идолопоклонниками искусства, мы и его, это искусство, приобщали к науке и общественности, и его считали источником энергии для здорового деяния: и хрупкую душу «Дяди Вани», и самосозерцание Гамлета, и патетическую симфонию Чайковского, и то, *как* все это сделано.

Вопрос о репертуаре театра никогда на моей памяти, за все пятьдесят лет моей близости к театру, не был решенным вопросом. Всегда возбуждал споры и битвы. Всего через четыре года произойдет величайшая революция, и вопрос этот встанет ярко, гневно, беспощадно. Важнейшие театры Союза обратят «высшие запросы духа» в символ веры и будут пользоваться ими как защитой от вторжения политики в искусство. Между идеологией старого театра и революционной политикой будет идти непрерывный, долголетний бой.

И потом по всему «театральному фронту» напряженными усилиями обеих сторон будут вырабатываться руководящие синтетические формулы. Обе стороны будут добросовестно отходить от своих крайностей: революционная политика — из опасения, как бы в этой схватке не растерять культурные ценности прошлого, а театры — как бы, в самом деле, эти пресловутые «запросы духа» не обратились в праздное красноречие.

И только в результате жарких схваток на диспутах, лекциях, в горячих статьях, в такой напряженности благородной мысли, какой не знала театральная идеология за все века своего существования,— выкристаллизуется непоколебимая формула, что искусство не может быть аполитично, даже по своей природе.

И тогда то «горьковское», что во время всеобщей реакции начало в театре таять, ворвется с силой покоряющей и утверждающей новую эпоху Художественного театра...

И тогда произойдут новые встречи театра с Горьким...

МОЛОДОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ

1

Аллах ведает, откуда у нас явилась такая храбрость: поднимать громоздкий аппарат — восемьдесят семь человек и семь вагонов декорации, бутафории — и ехать за

границу. На чужбину. Всего-навсего на восьмом году существования.

«А вы не боитесь, что придется возвращаться по *шпалам?»* — пугали нас или пугались за нас.

Что это было: молодость, дерзость, чутье, слепая вера?

Правда, мы знали, что слухи о нас, о «буйных сектантах», уже проникли за границу. Но кого они могли заинтересовать? Верхушки театральных кругов? Это не могло дать уверенность за кассу.

И все на собственный риск. Это не то, что через пятнадцать лет нас повезет знаменитый Моррис Гест, да не в соседнее государство,— сутки с чем-то езды,— а за океан, да гарантирует всю поездку. Здесь никто о нас не заботился, а если бы прогорели, то никто и не пожалел бы, сказали бы: поделом.

Первая задача — найти в Берлине свободный театр, в разгар сезона,— не шутка. Это было в январе. Послали вперед А. Л. Вишневского. Он еще до существования Художественного театра устраивал по России поездки, у него был опыт. Он нашел Berliner Theater * на Scharlottenstrasse **. Хозяином был известный актер Бонн, дела у него шли плохо, и он готов был уступить на полтора месяца. Условия были тяжелые, но у нас не было выбора.

Имуществу была составлена подробнейшая опись, чтобы при возвращении не платить пошлину.

Заручились рекомендательными письмами к представителям русской администрации,— кстати сказать, не имевшими никакого успеха.

Художников отправили вперед. Решили, что некоторые части декорации выгоднее делать на месте заново, чем везти свои.

Проделали длинный ряд совещаний с труппой для выработки правил, как себя вести за границей,— не только на спектаклях, но и вне стен театра. Выработали своего рода десять заповедей, под которыми заставили всех подписаться. Каждый обязывался беречь имя театра, имя русского актера, держать себя в строгой дисциплине не только на службе, но и дома,— в пансионе или в отеле,— и на улице, и в ресторане, и в чужом театре.

* «Берлинский театр».
** Название улицы.

Кроме артистов, были сотрудники, костюмеры, гримеры, бутафоры, главные рабочие. По-немецки говорили очень немногие. Поэтому вся компания была разбита на группы и к каждой группе был прикреплен один, говорящий по-немецки. Сначала называли его *гидом*, а потом пришлось называть Макаром, по пословице «На бедного Макара все шишки валятся». Его рвали на куски, вызывали для перевода и объяснений по самым деликатным случаям, на него взваливали ответственность за все неудачи.

Повезли пять пьес: «Царь Федор», «Дядя Ваня», «Три сестры», «На дне» и «Доктор Штокман». Устанавливалась такая точка зрения: русский театр должен показывать русскую литературу. В Берлине нас потом спрашивали, почему мы не привезли один из отличных наших спектаклей — «Одинокие», любимца Германии, Гауптмана. Но мы считали претенциозным показывать иностранцам, как играть их пьесы. Для «Доктора Штокмана» было сделано исключение только ради замечательного исполнения Станиславским главной роли.

Особенно необходимо было сохранить в показываемом нами искусстве тот совершенно особенный *трепет* в русской литературе, который Тургенев приблизительно определял «славянской меланхолией» и который так чаровал иностранную критику.

Для ознакомления немецкой публики с нашим театром был приглашен литератор Шольц. Он недурно знал русский язык, много переводил на немецкий, имел связи в театральном и журнальном мире и пользовался почтенной репутацией. Совместно с ним были составлены Textbücher *. В них излагалась краткая история театра и давались фотографии.

2

Москва была охвачена реакционным возбуждением. Всякий, проходящий по улице, провожался подозрительным взглядом полиции. Вечером выходить было жутко. На всю жизнь врезывалась в память улица ночью — под чистым белым снегом, ярко освещенная и цепью фонарей, и ясной луной,— и совершенно пустая. Среди полнейшей тишины два коротких выстрела. А то вдруг быстро приближается отчаянный женский крик,— кажется, ни-

* Книжки к спектаклям.

когда в жизни не слыхал такого отчаянного крика,— несутся в бешеном карьере сани, в них два городовых держат девушку, крик так же быстро удаляется.

У всех нервы были издерганы и событиями последнего месяца, и неизвестностью перед будущим, и потому переезд в спокойную культурную столицу Германии был разителен. А тут еще — от зимы к погоде почти весенней. Наконец, огромное большинство никогда за границей не было; все новое привлекало внимание; чистенькие немецкие дома, заводы, виллы, дороги, блестящий порядок; настроение поднималось: и сразу споры о том, что лучше? — Вот этот сухой, жесткий педантизм порядка или русская беспорядочная ширь: культура, мещанство, занавесочки, цветочки, цирлих-манирлих, глубина духа, размах, беспочвенный анархизм, грязь русской деревни, Гете, Шиллер, Бетховен, Толстой, Достоевский и т. д. и т. д.— споры и у окон вагонов, и за столиками кафе, и за гримировальными полками.

3

Театр был принят за десять дней до спектакля. В эти десять дней надо было сделать его удобным, уютным. У нас было правило: если вы требуете от актера не только простой добросовестности, но и горения, так потрудитесь устроить ему располагающую обстановку.

Сцена театра Бонна едва вмещала сложный технический аппарат Художественного театра. Для режиссеров и администрации началась каторжная работа, осложнявшаяся еще незнанием или плохим знанием языка. Немецкие рабочие, как всегда в деле, не имеющем успеха, были в этом театре недисциплинированные, небрежные, к тому же не верившие, что к ним из России может приехать настоящее искусство; работали они или спустя рукава, или с нескрываемой враждебностью, насмехались над искажением немецких слов. Часто происходили резкие. столкновения. Чего-нибудь можно было добиться только непрерывными «чаевыми», но и на это они смотрели, как на законную возможность «сорвать» с приехавших варваров. Ведь «Russischer Schwein» * было обычным выражением у уличных берлинцев. Наши рабочие с великолепным Иваном Иванычем Титовым во главе быстро выучились по-немецки закулисным терминам и

* Русская свинья.

изо всех сил старались наладить добрые отношения с коллегами, но вплоть до первого спектакля это им не удавалось. Зато после первого же спектакля, на другое же утро, их нельзя было узнать. Трансформация была почти комическая. Они начали ходить тихо, осторожно, точно с разинутыми ртами. И не то, чтобы они были поражены самим искусством, они же видели его на генеральной,— нет, они были совершенно потрясены триумфальным приемом у публики.

Пока налаживалась техническая часть, актеры изучали город, музеи, ходили по немецким театрам. Потом репетировали массовые сцены. Всего количества участвующих мы не могли привезти, пришлось добавлять их берлинскими русскими студентами.

Параллельно с работами чисто театральными шли приготовления в печати.

Надо отдать справедливость немецкой печати, для рекламы нами не было затрачено ни одной марки. То, с чем я потом столкнулся в Париже, здесь совершенно отсутствовало. Шольцу приходилось в каждой значительной редакции подробно рассказывать о том, что такое Художественный театр. И заметки, какие эти редакции давали, соответствовали их чистосердечному доверию или ожиданию, никаких раздуваний не было.

Обратились мы и к русскому посольству, я и Станиславский были даже приняты самим графом Остен-Сакеном, но встретили мы там прием чрезвычайно сдержанный, чтоб не сказать хуже. Впрочем, нам дали ряд советов, но от всех этих советов веяло таким заискиванием перед берлинскими властями и банкирами, что пришлось уклониться.

Ах, эти чиновники! Как часто в воспоминаниях наталкиваешься на тяжелые случаи в жизни театров благодаря им. Везде — и за границей и дома. В какое лакейское положение ставили они театры и актеров. Перед кем только антрепренеры или актеры не должны были заискивать!..

4

И вот, наконец, премьера. Напряжение за кулисами было огромное. Предстояло как бы новое завоевание. Волнение и подъем труппы можно сравнить только с первым открытием театра в Москве. Отношение к рус-

ским было в это время резко отрицательное, о русском сценическом искусстве знали очень мало. Об ансамбле, обстановочной части русского театра не имели никакого понятия. Отрицательное отношение к русским вообще усилилось и благодаря только что пережитым политическим движениям в России.

«Царь Федор» был сокращен до таких рамок, которые были привычны немецкой театральной публике. Декорации были упрощены, чтобы перемены производились быстро. В немецких театрах допускается одна, самое большое, две так называемых «паузы»,— попросту антракта,— во время которых немцы ужинают, т. е. едят сосиски или бутерброды и пьют пиво.

Благодаря отсутствию цензуры можно было ввернуть в трагедию митрополита Дионисия и архиепископа Иова в современных эпохе костюмах, в пышных лиловых ризах, в митрах,— это было очень живописно.

Особенную ответственность нес, конечно, Москвин. Царицу играла Савицкая. Остальные роли, как всегда, были в руках Вишневского, Лужского, Артема и т. д.

Нам все-таки удалось получить внушительную аудиторию.

Не без некоторых хитростей, но театр был полон. По крайней мере, над кассой с утра красовался аншлаг Ausverkauft» *, перед которым Бонн почтительно снял шляпу. Зал наполнился представителями театров и журналистики; нам указывали тех или других знаменитостей театральной критики и литературы. Присутствовало и наше посольство, присутствовали и многие финансовые тузы Берлина. Очень много русских.

Первый же антракт чрезвычайно ярко определил громадный успех. Участвовавшие в спектакле до сих пор помнят единодушный взрыв аплодисментов, охвативших весь зал. Не было не только мужчин, но и дам, которые бы не стояли и очень долго не аплодировали.

Несмотря на незнание языка, исполнение, очевидно, было так рельефно, что линии трагедии ярко и непосредственно дошли до публики и захватили ее. Силы темпераментов и живописность групп особенно помогали этому. Надо сознаться, что такой успех был неожиданностью. И дальше он не только не падал, а рос с каждой картиной. Спектакль закончился полным торжеством, а

* Все продано.

когда на другой день появились большие, серьезные, взволнованные статьи немецких театральных критиков, то в победе русского искусства в Германии уже нельзя было сомневаться. Вот выдержки. Из статьи Альфреда Керра.

То, что я видел на этом представлении,— первоклассно. Бесспорно первоклассно. Не имеешь никакого понятия о русской речи, никакого понятия об отдельных деталях толкования, но через две минуты уже знаешь: это — первоклассно.

Это во всем своем блеске — дух какой-то ясности, простоты, в себе самом укрепленного покоя, которого еще не достигло превосходное искусство Рейнгардта. В то время, как я, смотря последние постановки Рейнгардта, всегда должен думать о том, как крепка, как дисциплинирована эта режиссура — в своих волнующих местах у Рейнгардта, что-то говорит во мне: сорок репетиций. Сорок? Сорок три. Сорок пять репетиций. Сорок пять. Рейнгардт в сильных местах как-то заставлял подсчитывать работу. В то время, как у москвичей я вижу нечто, что заставляет совершенно забыть о подготовительных усилиях. Вот и разница.

Так все это беспечно, так сглажено, это столь в себе усвоенное мастерское искусство, так оно ясно, так молчаливо в себе замкнутое. В нем нет ничего кричащего, ничего свежелакированного. Это нечто... я не могу сказать: нечто блестящее,— нет: нечто блестяще-сверкающее. А еще чувствуешь, что спектакль открытия еще не самый сильный, который у них имеется...

И теперь один вопрос, который пока остается открытым: может быть этот покой, эта ясность, эта тихость, может быть они возможны только в их собственных, в их русских произведениях, там, где изображены русские типы, где проскальзывает степь; где почти апатична игра, что-то тупое лежит в самой расе; какое-то отупение в изображаемых страданиях; где нет крика, где пафос почти беззвучен, где явления витают перед глазами в сонной тишине, очертания их как бы смягчены отдаленностью.., где загримированные женщины как будто бессознательно подражают образам богоматери с ее

взором, проникнутым русским христианством, нам неведомым.., где мужчины одновременно и рабски, и по-человечески, братски кланяются долу и отдают земле свой жребий. Тут счастие и страдание затушеваны, отдалены, чувствуется Восток.

Из других газет:

С впечатлением, произведенным москвичами, можно сопоставить только самое лучшее, что мы до сих пор знали в искусстве изображения людей и умения распоряжаться всеми сценическими средствами...

Мы видели искусство другого народа, имеющее свой собственный ритм, свои собственные формы, но представляющие в своей чрезвычайно тщательной эстетической разработке изысканное наслаждение для знатока сцены...

Такого чувства стиля, такого саморастворения в содержании я еще не видал... а что сказать об отдельных артистах? Один характернее другого. Великолепные маски и полное перевоплощение в игре. Господа, да почему эти артисты говорят по-русски? Почему нельзя переманить их для обновления наших театров...

Шапки долой перед вами, москвичи! Вы выросли на почве современности и на почве исторического прошлого, но есть в вас нечто, что принадлежит завтрашнему и послезавтрашнему дню, что принадлежит грядущему.

И так все до одной. Это только маленькие выдержки из целого потока статей.

Вот когда наши «Макары» были в почете: их искали, их умоляли переводить. А комнаты, где жили я и Станиславский с семьями, Лилина, Книппер, Вишневский, с раннего утра наполнялись другими актерами, и обязанности переводчиц были возложены на двух прекрасно знавших немецкий — Книппер и мою жену, которая, кстати, называлась у нас «Маскотта Художественного театра» *.

* Т. е. приносящая счастье.

5

Моральная победа была полная, но каково же было наше удивление, когда, несмотря на такую прессу, после которой, если бы это было в России, можно было ожидать десятков полных сборов, мы увидели зал, едва занятый наполовину, то же самое и на другой день, и на третий, и т. д., и т. д. Вдруг стало со всей категоричностью ясно, что спектакли на чужом языке захватить большую публику не могут, несмотря ни на какие рекомендации театральных критиков.

Трудно передать, как это было тягостно. Связанные крылья, скованность духа,— с чем можно еще сравнить это чувство? Убеждение, что искусство достигло вершин, вера в то, что оно общечеловечно,— но нет. Раз немец не знает по-русски, он не интересуется и русским драматическим искусством. Не может интересоваться. Так же, как и мейнингенцы в Москве. Они могли играть одну пьесу три-четыре раза,— не больше. А во второй приезд они и совсем не делали сборов. Но за спиной мейнингенцев был их герцог, а за нами — никого, в Москве у нас были только долги. В то же время расходы росли. Как всегда бывает, статья «непредвиденных» очень вспухла. Сборы, правда, были настолько порядочны, что убытков не было, но об откладывании нечего было и думать. Я в самом начале все-таки из осторожности отложил известную сумму на «возвращение домой», чтоб и в самом деле оно не оказалось «по шпалам».

6

Вторым спектаклем играли «Дядю Ваню». Нас местные театралы убеждали ставить второй пьесой «На дне», которую под названием «Nachtasyl» (Ночлежка) сыграли в Берлине несколько сот раз, а «Onkel Wania»* в таком-то театре несколько лет назад был разыгран в немецком переводе и не имел никакого успеха. Но у нас был свой художественный план. Мы обязаны были засвидетельствовать свое искусство Чеховым. И не ошиблись. «Дядя Ваня» имел успех едва ли не больший, чем «Царь Федор». И сущность чеховской поэзии, и новый ритм этого спектакля — все было прекрасно понято, волновало. Критика опять была блестящая. С этого времени уже

* «Дядя Ваня».

было установлено, что Московский Художественный театр призван возбудить большой переполох в сценическом искусстве Германии.

На одном из представлений «Дяди Вани» состоялось знакомство театра с Гауптманом.

Да, с тем самым Гауптманом, от которого через 10—12 лет нас отделит непроходимая пропасть.

Его внешность,— высокий лоб, большие серые, вдумчивые глаза, энергичная и в то же время мягкая складка рта,— обаяние, какое он внушал нашему театру «Потонувшим колоколом», «Ганнеле», «Одинокими»,— все это сделало то, что он был у нас желанным гостем в Берлине. И особенно стал близок после того, как он взволнованно, не переставая в четвертом действии вытирать слезы, слушал «Дядю Ваню». Еще понятнее стало его тяготение к русской литературе и почему Чехов так нежно любил произведения Гауптмана и что их роднило.

Несколько свиданий с ним по два, по три часа были наполнены волнующими беседами об искусстве.

Он жил вне Берлина, хотя в Берлине у него была небольшая постоянная квартира. Доступ к нему всегда затруднителен. Он мало кого принимал. Ни на каком языке, кроме немецкого, не говорил, но наша Маскотта так приловчилась говорить без остановки следом за Гауптманом по-русски, а следом за мною по-немецки, что было полное ощущение общего языка.

Что нас сближало? Правильность художественной оценки.

Всякий знает, какая радость для актера, для художника, писателя — быть понятым до глубин замысла, понятым и оцененным. А когда этот, сумевший вас понять, зритель сам художник и обладает вкусом, на какой вы только можете рассчитывать, то это удовлетворение становится уже редко посылаемым счастьем.

И когда вы понимаете друг друга с полуслова и находитесь в непрерывном возбуждении мысли, самой дорогой для вас, а может быть, и самой благородной и самой бескорыстной.

Вот так было у нас с великолепным немецким писателем Гауптманом. А через восемь лет поднялась война, разгорелись патриотические страсти, немецкие писатели выступили с резкой, гневной декларацией против «русских варваров», и имя Гауптмана стояло одним из первых.

И у меня в кабинете... с библиотечного шкафа, на котором портреты писателей, кто-то из моих друзей, очевидно, тоже в припадке патриотического негодования, вытащил портрет Гауптмана и уничтожил его. Так до сих пор и белеет овальная плешь над отделением с его произведениями.

А еще через несколько лет поблекли и краски воспоминаний. Встреться мы теперь, мы не нашли бы уже ни общего языка, ни вот этого понимания друг друга с полуслова.

7

Через неделю пребывания Художественного театра в Берлине его успех в литературном и театральном свете определился так ясно, что начали быстро завязываться сношения театра со всеми лучшими представителями литературного и театрального мира. Победное настроение труппы Художественного театра не покидало ее и в дальнейших спектаклях, а немцы все-таки шли в театр очень туго.

Как вдруг судьба послала нам чудесную рекламу.

Дело было так. В один из понедельников предстояла последняя премьера — «Доктор Штокман». Накануне, в воскресенье, сидим в конторе я и мой секретарь. Телефон. Секретарь берет трубку, с вытаращенными глазами поворачивается ко мне и, закрыв другой рукой рупор, шепотом говорит мне:

«Император хочет завтра смотреть «Царя Федора».

«Это что? Сам император говорит по телефону?»

По испуганному лицу Максимилиана Шика так можно было думать.

«Нет, из дворца». В контору театра звонят из дворца и говорят, что император желал бы завтра, в понедельник, быть в театре и смотреть «Царя Федора Иоанновича».

«Завтрашний спектакль менять очень затруднительно, сегодня — воскресенье, все типографии закрыты; стало быть, анонсы о перемене можно печатать только завтра утром, афиши выйдут только после полудня, и с одной стороны, имеющие билеты на «Доктора Штокмана» будут оповещены слишком поздно, с другой — продавать билеты после полудня на новый спектакль представляется почти невозможным».

«Хорошо, мы так и доложим императору».

Однако через полчаса снова звонят по телефону и говорят, что император, тем не менее, просит завтра поставить «Царя Федора».

Вызвали Бонна на помощь. Он начал уговаривать, чтобы мы бросили наши вольные русские замашки и приняли эту просьбу как приказ.

Афиши о перемене начали расклеиваться в понедельник около двенадцати часов дня. На этих афишах поперек, красными буквами, по обычаю немецких театров, было напечатано: «По желанию его величества». А к трем часам в кассе на этот вечер на новый спектакль уже не было ни одного билета. Первый неподдельный полный сбор.

Вильгельм был и с императрицей и с наследным принцем. Императрица уже видела «Царя Федора» раньше.

«Императрица так много говорит о вашем театре, что я сказал: я тоже хочу посмотреть».

Он был в русской военной форме. Разумеется, присутствовало на спектакле и все русское посольство. По окончании спектакля Вильгельм с какой-то, очевидно, присущей ему франтоватостью, высказал, надо отдать ему справедливость, меткие замечания о русском сценическом искусстве: «Искусство без жестов». «Никогда не мог думать, что на сцене можно говорить так просто». «Никогда не представлял себе, что театр может ярко заменить мне несколько томов истории». «Этих глаз царицы я, должно быть, не забуду во всю жизнь. (У Савицкой были замечательные глаза.) И этого нищего на паперти (Бурджалова)». «Нельзя представить себе ничего трогательнее этого безвольного царя. Но у него настоящая мудрость» (разговор шел по-французски).

Лицо императрицы светилось улыбкой радости.

«Это я вам его привезла», шепнула она.

«Это я вам его привез», сказал представитель русского посольства, на этот раз крепко пожимая нам руки.

«Это я вам его привез», сказал граф, русский приближенный к Вильгельму, приглашая нас потом с ним в какое-нибудь кафе.

«Это я устроил», сказал счастливый хозяин театра Бонн.

Теперь уже все оказывались нашими друзьями.

Точно по мановению волшебного жезла, к театру не только переменилось отношение русского посольства, но

и всей немецкой публики. С этого дня сборы пошли почти непрерывно полные. К сожалению, оставалось всего шесть-семь спектаклей.

8

В острые периоды переживаний театра вся труппа и пайщики со Станиславским во главе оказывали мне самое широкое доверие. Иногда я советовался, иногда меня спрашивали, но, как правило, ждали моих распоряжений. Поэтому все материальные заботы этой поездки я нес один.

Положение было трудное. Для того, чтобы ехать из Берлина в другие города, надо было заблаговременно запасаться там театрами, заключать условия, а для того, чтобы заключать условия, надо было иметь уверенность, что денег на дальнейшую поездку хватит.

Я уже съездил в Дрезден и в Прагу, чтобы посмотреть театры и лично повидаться с местными дирекциями, завел переговоры с Парижем и вот-вот ждал приезда оттуда представителя для заключения контракта. Но поедем мы туда или повернем оглобли домой, я наверное не знал. И мучительно старался угадать будущее, чтоб оценить степень риска.

Между тем, наши актеры усердно пользовались Берлином. Тогда он еще не был Grosse Berlin *, еще не перебросился за Tiergarten **; улицы Kurfürstendamm и Tauentzienstrasse *** еще не вытеснили Friedrichstrasse и Unter den Linden ****; но театров, магазинов, ресторанов, кафе и развлечений было в полную чашу на всякие требования — и на широкие, и на скромные. А в Берлине, как и в Петербурге, как и потом повсюду, в Дрездене, в Лейпциге, по всей Европе, в Америке,— всегда находились увлеченные театром обыватели, которым доставляло огромную радость похвастаться местными достопримечательностями, а среди них далеко не последнюю роль играли талантливые кабаре, «знаменитые» кабачки или специальные блюда и вина. Особенно умели оценить все это Москвин, Книппер, Качалов, Вишневский, Лужский, Грибунин, Александров. Они же особенно и были нарасхват.

---

* Большой Берлин.

** Огромный парк-лес.

*** Новые улицы.

**** Старые улицы.

Однажды Москвин и Вишневский сказали мне, что со мной просят знакомства два молодых москвича. Богатые холстяки, горячие поклонники Художественного театра. Когда в Москве распростанился слух, что Художественный театр уезжает за границу, они сказали себе: «Поедем за ними. Так и будем ездить,— куда Художественный театр, туда и мы». Они даже не имели в театре никого знакомых, познакомились уже в Берлине.

Это были Тарасов и Балиев, два друга, которых могла разлучить только смерть.

Трудно встретить более законченный тип изящного, привлекательного, в меру скромного и в меру дерзкого денди.

Вовсе не подделывается под героев Оскара Уайльда, но заставляет вспомнить о них. Вообще не подделывается ни под какой тип, сам по себе: прост, искренен, мягок, нежен, даже нежен, но смел; ко всему, на каждом шагу подходит со вкусом, точно пуще всего боится вульгарности.

Его друга Балиева все знают под именем «Никиты Балиева». В ту пору он был еще совсем не раскрывшийся, еще только «собирал мед», наблюдал, изощрял свое остроумие, накапливал материал для будущего творчества.

В первый раз ко мне пришел один Балиев. И когда почувствовал, что знакомство состоялось, очень осторожно заговорил о материальной стороне нашей поездки. Я искренно рассказал, что, несмотря на огромный успех и заманчивые перспективы с одной стороны, а с другой— на тоскливое возвращение домой раньше времени, придется возвращаться.

— А сколько нужно, чтобы театр спокойно продолжал поездку?

— Для того, чтобы в случае неудачи не очутиться в скверном положении? Тысяч тридцать.

— А если бы вам их предложили? Тарасов и я?

Это было так неожиданно, повеяло такой сказкой, что я не сразу ответил:

— На каких условиях?

— Ни на каких.

— В долг, без процентов?

— Да нет, какие там проценты? И не в долг. Потеряете — пропадут, а нет — останутся у вас в деле.

— То есть, вы вступите к нам в пайщики?

— Это как хотите. Как для вас будет удобнее, так и сделаете.

Ну, как же не бабушка ворожила театру?

Когда при встрече с Тарасовым я начал благодарить его, он с деликатным беспокойством не дал мне договорить.

Около тридцати лет прошло со времени этого свидания — в конторе Berliner Theater на Scharlottenstrasse. Тарасов давно кончил расчеты с своей короткой жизнью «блуждающих огней», Балиев давно стал знаменитостью, Художественный театр перешел через все стадии революции, уже кует новый репертуар и новую жизнь, и для него теперь эти два фланирующих богатых москвича — классовые враги,— и все-таки вспоминается то чувство бодрости и жизнерадостности, какое охватило всех нас тогда, в эти дни молодости Художественного театра.

Деньги эти остались целы. Дальнейшая поездка окупила все расходы и дала возможность вернуться в Москву, и у нас уже были деньги, с чем продолжать дело.

9

Все театральные люди Берлина начали уговаривать нас остаться еще на целый месяц. Но, во-первых, мы были уже законтрактованы в другие города, а во-вторых, для нас показать наше искусство в возможно большем количестве городов было важнее материальной стороны даже в такую дурную для нас пору. В Берлине было сыграно тридцать спектаклей. Последний уже был полным триумфом театра. За два дня не было ни одного места. Овации не прерывались весь вечер, говорились речи А на другой день большая толпа провожала театр на вокзал, где опять подавались венки и говорили речи. Пребывание в Берлине было отмечено еще несколькими обедами, данными труппе театра.

В воспоминаниях об этом полуторамесячном пребывании в Берлине большой театральной семьи, тем более дружественной, чем больше она была оторвана от родины, мелькает множество мелких разнообразных картин — и радостных, и тревожных, и комических, и грустных. Удовлетворенное, торжествующее честолюбие сталкивалось с тем, что надо было жить очень экономно, во многом себе отказывать. «Культурные достижения» Германии радовали, но многие из наших оставили свои семьи

в Москве и тосковали. Наш старейший член труппы и общий любимец Артем не хотел ничего смотреть и уверял, что немцы только притворяются, будто не понимают по-русски, упрямятся из шовинизма. И тосковал по русскому самовару. Один из артистов, несших наиболее тяжелый груз, находился в тревожном ожидании известий из Москвы и с особенным подъемом играл в тот вечер, когда получил от жены телеграмму:

«Родила тебе здорового сына».

А впереди еще предстояло много городов, новых впечатлений и напряженного труда для новых завоеваний, и неизвестность, неизвестность...

Когда мы ехали из Берлина, то одно чувство охватывало всех: куда мы несемся? Куда в пространство несет нас этот Schnellzug *? И только потому это чувство было бодрым и проникнутым верой, что оно было молодо и единодушно.

ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ

1

Еще в первой половине пребывания в Берлине, когда успех театра ясно определился, начали получаться предложения из других городов. Тут же обнаружилось, что дело переездов требует специальной сноровки, и нельзя обойтись без какого-нибудь опытного «импресарио». Я сошелся со Штейном, теперь умершим.

Это был не совсем обычный тип обычного за границей театрального агента. Небольшая контора вся в пестрых плакатах и афишах, груда заготовленных контрактов, связи с агентурами европейских центров, беспрестанные «hallo!» ** со всеми городами Германии и Австрии, с железнодорожными конторами и пр. Главное поле деятельности — кафешантаны всего мира. Клиенты — сплошь «директора» «Аполло», «Альгамбры» и т. п. и всех родов этуали, жонглеры, гимнасты.

Но Штейн гордился тем, что он возил по Германии Дузе и Сарру Бернар.

Нам он сам себя предложил. Он увлекся Художественным театром с такой искренностью, которую можно было бы заподозрить, если бы он не доказывал своего

* Скорый поезд.
** Алло!

увлечения на деле. Когда он говорил о том, что его пленило в нашем искусстве, когда он знакомился с тем или другим из наших артистов, он проявлял столько душевности, словно в работе для нас находил очищение от каких-то грехов. Лет сорока, русый, с мягкими манерами, всегда тихий и предупредительный, он совсем не напоминал свою обширную кафешантанную клиентуру. Он забросил свою контору и не выходил из нашей. Сначала он предлагал только устроить нам техническую часть наших переездов, но потом решил ехать с нами сам.

«Так нельзя. Вы делаете один то, что должны делать шесть человек», говорил он мне.

Гонорар, который он спросил, едва ли покрывал его личные расходы. Но и от увеличения гонорара он отказался.

«Вы не беспокойтесь. Вы, русские, всегда ищете, чем беспокоиться. Для меня везти ваш театр будет рекламой. Она расширит мое дело».

2

Директором Дрезденского Королевского театра был граф Зейбах, а «драматургом» — Мейер. При всяком немецком и австрийском театре имеется так называемый «драматург театра». Он руководит репертуаром, а иногда режиссирует.

Они предложили театру приехать только на два спектакля, привезти «Царя Федора» и «На дне», но мы заявили, что без «Дяди Вани» театр приехать не может. Граф отказывался от «Дяди Вани», мы настаивали. Тогда он предложил три спектакля.

Как людей практики, всякий антрепренер, конечно, назвал бы нас безумцами, расточителями... Обыкновенно поездки гастролеров устраиваются так: утром приезжают, вечером — спектакль. А мы приехали в Дрезден и нашли нужным дать всем участникам поездки три дня свободных, чтобы они могли легко изучить знаменитую Дрезденскую галерею с Мадонной Рафаэля, Саксонский музей, старый город, все, что могут встретить для себя любопытного.

Устроиться в новом театре было гораздо легче, чем в Берлине. Большой радостью было войти в прекрасный театр с великолепно оборудованной сценой.

Перебирая в памяти множество европейских театров,

в которых нам приходилось наскоро устраиваться, о дрезденском вспоминаешь с особенной благодарностью. Едва ли это не единственный театр, где люди думали столько же об удобствах публики, сколько и об удобствах актеров и так называемой монтировочной части, т. е. о достаточном количестве уборных, о хороших помещениях для костюмерной и бутафорской и о такой сцене, на которой не было бы тесно. Везде архитекторы больше думают об украшениях в зале и фойе, чем об удобствах за кулисами.

Один из них объяснил мне эту тайну.

«Когда архитектор берется строить театр, он делает себе рекламу. Согласитесь сами, у кого же ему искать рекламы: у десятка-другого актеров и режиссеров или у тысяч, сотен тысяч публики?..»

Когда я слежу за ростом актерской личности у нас дома, я вспоминаю, как у нас заблуждались, думая, что в Германии, в Австрии, во Франции, в Америке отношения предпринимателей или директоров к своим актерам отличаются изысканностью. В огромнейшем большинстве, в подавляющем большинстве это противнейший лавочнический тон. Лучшая уборная — примадонне, лучшая мужская — премьеру; здесь и ковры, и зеркала, и мебель из «богатых» пьес. Большой роскошный кабинет — господину директору. На этом все заботы кончаются. Остальные члены труппы ютятся в запущенных закоулках, а для «статистов» — большие, холодные, не ремонтирующиеся десятки лет стойла, с маленькими, скверными зеркалами.

Каприз примадонны или героя заставит всех ходить на цыпочках, а на протест вторых и третьих персонажей так зыкнут, что, пожалуй, и место потеряешь.

От Дрездена остался в памяти еще любопытный факт. Когда рабочим театра в числе сорока человек пообещали наградные, то они уклонились: «Мы знаем, когда приезжает настоящее искусство, и знаем, с кого надо получить лишнее». Мы думали, что это только красивая фраза. Но когда по окончании спектаклей наградные были предложены, то они решительно и единогласно отказались. Мало того, они каждый день угощали наших рабочих и водили их по городу. Нам ничего не оставалось, как внести известную сумму в их кассу взаимопомощи.

Слава Moskauer Künstlerisches Theater * уже сделала свое: в Дрездене все три спектакля театр был почти полон. К удивлению гр. Зейбаха,— в чем он признался,— самый большой художественный успех выпал на долю «Дяди Вани».

> ...В час откровения молчит критика. Ей нечего больше искать и требовать, ей нечего делать. Она может только радоваться и гордиться, что была свидетельницей этого вечера художественного и священного восторга. Мы будем помнить об этом вечере, как о великом чужом, редком человеке, который пришел к нам с большими, ясными детскими глазами и пожал нам руки, которого мы сразу поняли, так как он нашел гармонический отзвук в нашей тоске...
>
> ...Актеры и критики, декораторы и режиссеры, художники и большая публика, все сумели чему-нибудь научиться на этих русских гастролях и на них, и вместе с ними сами выросли. Одно мы безусловно узнали на этих спектаклях, и что, может быть, самое главное,— что сила реализма на сцене еще долго не угаснет...
>
> ...Для зрителя навсегда останутся незабвенными огромные по силе впечатления от этого искусства такой же высочайшей внутренней правды, как и высочайшей правды внешней...

Лейпциг...

Очень много русской молодежи.., необычайно шумной.., очень горячей...

Всего два спектакля, оба с полнейшими сборами...

После второго — человек пятьсот водили наших артистов со Станиславским по городу, своеобразная ночная демонстрация, закончившаяся около знаменитого Гетевского кабачка...

3

Прага...

Те из наших, у кого родные остались в Москве, здесь точно вдруг вздохнули свободной грудью. В течение предыдущих двух месяцев они добросовестно несли свои

* Московский Художественный театр.

обязанности, радовались успехам, воспринимали впечатление новизны, но точно какой-то душевный клапан был у них наглухо закрыт. Чувство, что они не дома, никогда не покидало их. И это чувство затрудняло работу и словно присушивало радости успеха и впечатлений. В Праге же явилась иллюзия родины...

Чешский национальный театр называется «Narodny Divadlo».

Это — большое, роскошное здание, с большой сценой,— театр, гордый тем, что выстроен на народные средства, путем пожертвований. С гордостью подчеркивали, что император Франц-Иосиф участвовал в капитальной сумме всего-навсего в двадцати пяти тысячах крон (десять тысяч рублей по тогдашнему курсу).

При том угнетенном положении, какое занимали в Австро-Венгрии чехи, театр сосредоточивал в себе почти всю национальную жизнь, то едва ли не единственное учреждение, в котором свободно лился национальный язык. Здесь, как в клубе, объединялись все национальные силы.

Театр управлялся комитетом. Администраторами тогда были: директор Шморанц и «драматург театра» Квапиль. Его жена занимала положение первой актрисы, занимала с полным правом таланта. Цены на места были невысокие, и к повышению их комитет относился очень ревниво.

Мои первоначальные переговоры месяц назад не привели ни к чему. Не было никакой возможности везти труппу туда, где полный сбор не достигал половины наших расходов. А увеличить цены комитет не разрешал.

Но вот на одном из последних спектаклей в Берлине получаю депешу от Шморанца с просьбой резервировать ему три места. Он приехал с Квапиль и его женой посмотреть на наши спектакли. Играли «Три сестры». Еще до конца спектакля заработал телефон с Прагой, и к концу вопрос был решен, увеличение цен было разрешено.

Нам самим очень хотелось поехать; примешивался к спектаклям политический привкус; было сладкое чувство здорово подразнить кого-то из творящих несправедливость.

Художественному театру была устроена эффектная встреча. Если бы не сохранились фотографические снимки, то трудно было бы поверить. На улице и на вокзале

собралась толпа в несколько тысяч человек, приветствовавшая нас цветами, криками, маханием платков. Приехали в одиннадцать часов утра. Около часу главным персонажам труппы были нанесены визиты, а в пять часов все участвовавшие в поездке были приглашены на раут. Тут собрались представители чешского общества. Нарядные туалеты, цветы, широкое и искреннее радушие,— и русский самовар. Артем, невероятно тосковавший по Москве, молча постоял перед этим самоваром минуту-другую, не спуская с него глаз, и беззвучно заплакал.

Чехи дорожат историческими памятниками своей старины и внимательно приготовились ознакомить нас с ними. Для этой цели все участвовавшие в поездке были разбиты на несколько групп, к каждой группе был приставлен какой-нибудь из молодых ученых или профессоров.

Меня и Станиславского поручили профессору Иержабеку. Лет тридцати шести, впечатление глубоких глаз, большой задумчивости и необыкновенной, полной настоящего трепета, преданности науке и своей родине. Осмотру города и знакомству с его историей было посвящено два дня и потом еще по нескольку часов по утрам. Иержабек заражал нас своей любовью ко всему, что показывал. Он останавливал наше внимание на каждой детали. По полчаса выдерживая перед каким-нибудь «настоящим барокко», рассказывал подробную историю каждой улицы, дворцов, памятников, вводил внутрь стариннейших, крошечных, почти кукольных четырехэтажных домиков, с трепетом объяснял тюрьмы-ямы, куда бросали когда-то живыми... И мрачно становилось от его взволнованного тона, от нескрываемого угнетенного чувства сына порабощенной родины.

В Праге кроме Narodny Divadlo был и немецкий театр, субсидируемый австрийским правительством. Словно в пику спектаклям Художественного театра или чтобы отвлечь немцев, параллельно с нашими спектаклями, там давались гастроли Кайнца, кумира австрийских немцев. Но, вероятно, для немцев на наши спектакли и не хватило бы мест. Мы дали всего пять представлений, и не только все места, но и все проходы были переполнены.

Можно было сделать и некоторый подсчет тому, сколько было немцев. Наши Textbücher берлинские бы-

ли переведены и изданы на чешском языке. В кассе продавались и те, и другие. По вырученной цифре видно было отношение проданных чешских экземпляров и немецких, как девяноста пяти к пяти.

На другой вечер после нашего приезда, в Narodny Divadlo был устроен спектакль gala * «в честь приехавших славянских гостей».

Была дана национальная опера Сметаны «Prodana nevesta» **. Участвовали все лучшие силы оперы и балета. Это был прекрасный спектакль.

А на сцене днем все старались, как только могли, помочь нашей технической части. Последняя картина «Царя Федора» (у Архангельского собора, панихида по Грозному) никогда не исполнялась у нас с таким подъемом, как в Праге, потому что хор пел, пользуясь отсутствием нашей цензуры, то, что и следует петь на панихиде, а не странную имитацию. Страстный любитель духовного пения, Москвин энергично занялся им, а певцы исполняли с трогательной преданностью.

Только с третьего дня приезда начались наши спектакли, имевшие колоссальный успех.

Сколько раз за это время думалось о досадной зависимости искусства от материальных расчетов. При виде вдохновленных лиц этих зрителей, из которых громадное большинство с очень ограниченными средствами, хотелось играть для них еще и еще, именно для них. Это была аудитория не случайная, не то, что собралось до двух тысяч человек, у которых на сегодня единственное общее чувство — интерес к представлению, да еще к представлению чужой страны. Это были две тысячи объединенных одной глубокой, сдавленной мечтой освобождения.

У Художественного театра, конечно, не было ясного, определенного *политического лица,* да и как оно могло быть: сегодня в Праге перед чехами, а через несколько дней — в Вене перед их покорителями. Но склонности театра были слишком очевидны; а кроме того, возмущение против угнетателей всегда встречало в душе русского актера громадное сочувствие.

Пришел к нам и Крамарж, представитель национального объединения чехов; даже нарочно приехал для этого из Вены. Еще накануне директор Шморанц гадал:

* Торжественный.
** «Проданная невеста».

приедет, не приедет, должен приехать,— а в этот вечер принесся ко мне, в отведенный мне кабинет, торжествующий: пришел!

Думали ли мы, что когда-то это будет один из наших злейших врагов.

В антракте он ходил на сцену к актерам, к Станиславскому, приветливый, улыбающийся.

Он был с женой. Я встретился с ним однажды давно в Москве, у нее же в салоне, когда она еще была Абрикосова. Она была урожденная Хлудова, из рода крупнейших миллионеров Хлудовых, замужем за фабрикантом Абрикосовым. Как она сама, так и ее муж принадлежали к той категории московских купцов, которые тянулись к наукам, к искусству, к политике, отправлялись учиться за границу, в Лондон, говорили по-французски и по-английски. От диких кутежей их отцов и дедов, с разбиванием зеркал в ресторанах, не осталось и следа.

Абрикосов, кондитерский фабрикант, участвовал в издании журнала философии и психологии, а у его красивой жены был свой салон. Здесь можно было встретить избранных писателей, артистов, ученых. В ее полуосвещенной гостиной раздавался смех Влад. Соловьева, тогдашнего кумира философских кружков,— смех, замечательный какой-то особенной стеклянностью и который мне казался всегда искусственным; в углу дивана можно было видеть этого характерного красавца с длинными волосами и длинной бородой,— сколько русских актеров пользовались его фотографией, когда им надо было играть обаятельного ученого.

И вот однажды в этом салоне появился блестящий молодой политический деятель из Праги. В комнате, где можно было курить, приезжий оратор, энергичный, чувствующий свой успех, говорил на вопрос о том, что лучше: чтобы звонило много маленьких колоколов или чтобы из всех их был вылит один мощный колокол?

В моей памяти никогда не удерживались подробности романических историй, о которых шумели в Москве. Поэтому не могу удовлетворить любопытство читательниц рассказом о том, как брат-славянин увлек красивую хозяйку московского салона, как она вышла за него замуж и как променяла Москву на «Златую Прагу». Впрочем лето они, кажется, проводили обыкновенно в Крыму, в ее имении.

Был устроен труппе торжественный прием в городской ратуше, банкет в клубе «Слава» и блестящий ужин у председателя комитета театра Шимачека.

Весна была в полном цвете. Было жарко. Днем силы уходили на осмотр города, интерес к которому, к его истории все время поддерживали профессора, а вечером — спектакль. А впереди предстояло еще завоевывать Вену.

В фойе театра, в Москве, висит поднесенная здесь картина «Злата Прага», вид старой Праги. Там же находятся подарки на память от отдельных лиц, между прочим и от представителя города. Скромные, немножко слащавые в своей любезности, наши поклонники застенчиво приносили на память кто что мог: картину собственного письма, цепь, сделанную из цельной палки, клавир национальной оперы и пр., и пр.

Уезжали из Праги в 9 часов утра. На вокзале была такая толпа, что многие из нас едва протолкались к своим вагонам к самому отходу поезда.

И на вокзале еще Иержабек говорил:

«Устройте что-нибудь, чтобы сохранить костюмы и утварь ваших отдельных национальностей. Пройдет десять — пятнадцать лет, вы их уже не найдете, и они погибнут для истории».

Милая Прага!

4

Это была та прежняя *Вена,* о какой современные туристы не имеют ни малейшего представления,— Вена нарядная, шикарная, жизнерадостная; с царившей тогда «венской опереткой», повсюду вытеснившей французскую, с «Веселой вдовой» Легара, «Качели» которой напевали во всем мире; Вена незабываемых вальсов Штрауса, актеров Зоннентала и Кайнца, замечательного здания Королевского театра, великолепных «венских» экипажей; Вена — столица «Лоскутного» государства, веселых политических скандалов, красивых женщин и сверкающих на них глазами мужчин; Вена, оспаривавшая у Берлина право давать диплом на мировую знаменитость.

Слухи об успехах Художественного театра, конечно, дошли до нее, но венские газеты встретили нас крайне осторожно; каждая строка подчеркивала, что берлинские вкусы для них совершенно не обязательны.

Однако нам необходимо было завоевать и Вену. Европейский успех должен был быть единодушным, тогда

только мы возвратимся в Москву триумфаторами и вернем наши убытки у себя дома, вернем хотя бы на том же «Царе Федоре», который дома давно уже перестал делать сборы.

Сказать вам сейчас же? В следующем сезоне в Москве «Царь Федор» делал *неизменные аншлаги*. Это было поразительно, не правда ли?

Из Берлина мы повезли только три пьесы: «Федора», «На дне» и «Дядю Ваню». Остальное имущество отправили в Россию. У нас было семь вагонов и уже до ста человек: так как в новых городах некогда было набирать местных сотрудников и репетировать с ними, мы взяли с собой берлинцев. Переезды совершались курьерским поездом.

По совету Штейна все спектакли в Вене мы продали венскому антрепренеру, это нас гарантировало.

Играли в новом «Бюргер-театр». Сунулись было в Королевский «Бург-театр», с завистью осмотрели замечательно оборудованную сцену, полную технических богатств, которыми тамошние режиссеры, оказалось, никогда и не пользовались. Но о том, чтобы получить этот театр, не могло быть и речи. Пожалуй, еще больше хотелось нам «Фолькс-театр» («Народный»). Здесь нас приняли с холодноватой приветливостью и сослались на конституцию этого театра, по которой «на этой сцене не должен звучать никакой язык кроме немецкого». Запомним это.

Предложили нам еще один старый популярный театр, опереточный, но он оказался нестерпимо неудобным для нас. А «Бюргер-театр» был новенький, только что отстроенный.

Первый спектакль был испорчен неожиданным обстоятельством. Полиция обнаружила, что наши декорации не пропитаны огнеупорной жидкостью. До сих пор нигде нам это требование не предъявлялось. Но в Вене лет десять назад был огромный пожар, стоивший многих жертв, поэтому полиция следила за этим очень строго.

Приходилось либо отменить спектакль, либо предоставить полицейской комиссии пропитывать декорации во время самого спектакля. Она на это соглашалась, и антрепренер клялся, что все пройдет легко и гладко. И вот сразу пришлось расплачиваться за то, что мы про-

дали свою самостоятельность. Конечно, надо было спектакль отменить и антрепренеру не верить. Оказались большие утомительные антракты и кроме того на сцене стоял такой сильный запах нашатыря, что у многих актеров разболелась голова.

И театр был далеко не полон. Все это сделало то, что первые картины были встречены хорошо, но ничего похожего на Берлин, Дрезден, Лейпциг и Прагу, где громадный успех определялся сразу.

Но чем дальше развивалось действие трагедии, тем возбужденнее становился театральный зал. Успех рос с каждой картиной, «боевое» настроение артистов усиливалось, и спектакль окончился в полном смысле слова триумфом.

5

Из статьи главного критика *Людвига Бауэра:*

> ...К громким и большим словам относишься скептически, но к большим и громким делам?.. Поэтому мы осмеливаемся заявить: этот вечер должен создать эпоху в истории нашего театра. Со вчерашнего дня мы твердо и ясно знаем: осуществилась мечта страстных снов; действительно осуществимо совершенство на сцене... Неизгладимое впечатление, оставленное этим ясным, сверкающим вечером, то чувство беспощадности ко всему посредственному, что он в нас пробудил. Значит, *возможно* достигнуть всего; следовательно, *необходимо* этого достигать. Так как в искусстве ничтожно то, что не *все,* что не совершенство... Может быть, все то, что мы вчера видели,— лишь результаты работы и вкуса. Хотя бы и так; но и тогда все же это гениально, гениально быть в состоянии так работать и обладать таким вкусом.

«Нейе фрейе прессе»:

> ...Игра этого ансамбля напоминает игру блестяще срепетированного и управляемого оркестра: мы ни на минуту не задумываемся над тем, кто играет на каждом отдельном инструменте, мы впитываем в себя гармонию целого, так увлекаемся слушанием, что забываем о каждом отдельном исполнителе.

Это — еще один, огромный шаг вперед в искусстве театрального ансамбля. Ни одна другая труппа не подошла к цели ближе, чем эта московская. Поэтому можно, говоря о них, говорить о новом искусстве театральной игры, о новых вершинах. Можно говорить о *совершенстве* москвичей. Какими путями достигнуто это совершенство? Вот тайна русских, которая нас так интересует. Главная тайна — это любовь, бескорыстная, самоотверженная, неунывающая любовь к искусству, которая делает художника.

«Винер альгемейне цейтунг»:

...Западноевропейский актер всегда рассуждает: «Я могу роль *так* или *иначе* сыграть, или даже вот *так»*. И тогда пробует он все эти три «так» и сравнивает их: это хорошо, это лучше, это — лучше всего, и выбирает, естественно, то, что «лучше всего». Русский подходит к роли иначе: он ставит себе только одну задачу: *как я должен* ее сыграть? И тогда начинает он искать, пробовать, учиться, присматриваться, чтобы под конец верным инстинктом человека, ищущего ближайшего, естественнейшего, простейшего, единственного, чтобы прийти к заключению: я сыграю роль так, потому что *я должен* ее так сыграть... Когда нас захватывает Кайнц, когда нас увлекает Новелли, когда нас поражает Цаккони, даже когда сама Дузе глубокой скорбью или побеждающей мягкостью своего искусства покоряет, то мы всегда чувствуем: они могли бы другими путями подойти к нашей душе и одинаково победить ее; мы за ними последовали бы, даже если бы они не *эти самые* дары своей души нам принесли. Но при игре москвичей подобные мысли никогда не могут зародиться. Здесь царит непоколебимая убежденность: *так должно быть, потому что таковы люди,* такова жизнь...»

О Москвине: «Лучше забудьте имена пятидесяти знаменитостей; но запомните имя Москвина...»

Газетные рецензии сделали свое дело, и спектакли в Вене пошли при отличных сборах. Но вот было торжество, когда после третьего спектакля администрация

«Фолькс-театр», отказав ранее в своем здании, предложила сыграть там несколько добавочных спектаклей. К сожалению, было уже поздно, так как и на добавочные спектакли был заключен договор с тем же театральным антрепренером.

Как в Берлине, так и в Вене наиболее благодарной публикой являлись местные драматические артисты. Как там Барнай, так здесь Кайнц, Зонненталь были постоянными посетителями и восторженными поклонниками театра. Кайнц отменил даже свои гастроли на все время пребывания Художественного театра в Вене, чтобы не пропустить ни одного спектакля.

Потому ли, что Вена как-то разбросаннее и рассеяннее, чем Берлин, или потому, что в Берлине у нас было больше времени, только венские литературные и театральные воспоминания беднее берлинских. Все они ограничиваются венскими драматическими артистами и русскими корреспондентами. В общем, наши спектакли носили обычный характер гастролей прославленных европейских имен. Этому способствовало, может быть, и то, что в труппе Художественного театра совершенно отсутствовало то каботинство, которое так помогает артистам производить общественный шум вокруг их имен.

Конечно, мы ожидали ласкового внимания от нашего посольства. И, как подобает, честь-честью, нанесли визит, представились. Но тут встретили такой холод, такое равнодушие, перед которым даже российское представительство в Германии могло показаться исключительно предупредительным.

К этому времени из России пришли вести о первой Государственной думе, и все с жадностью ловили и обсуждали драгоценные новости.

6

В заключение о Вене — характерный эпизод из нашего закулисного быта.

Вы знаете, что в поездке все делились на группы, и к каждой был приставлен гид — «Макар». Для обеспечения помещений посылался передовой. Он встречал труппу в новом городе на вокзале и каждому вручал адрес

приготовленной для него комнаты, хотя бы на первое время.

Были у нас две очень талантливые ученицы. Теперь это крупные артистические имена. Одну из них, Кореневу, вы знаете по ряду прекрасных ролей из Достоевского и Тургенева в Художественном театре, другую — Коонен, как первую актрису Камерного театра Таирова, его Федру, Адриенну Лекуврер и Жирофле-Жирофля. Тогда это были совершенно начинающие, семнадцатилетние барышни и неразлучные подруги. Недовольны ли они были комнатой, какую им отводил до сих пор наш передовой, или просто набрались большой смелости, но, приехав в Вену, они решили действовать совершенно самостоятельно: резко отказались от адреса, от всяких услуг, и даже прогнали от себя прикомандированного к ним молодого актера. Как потом они объясняли, надоел он им своим менторским тоном. Оставили свои вещи на вокзале и пошли сами искать себе помещение.

Был седьмой час вечера. Весна, легко, дивная погода, новый город, Дунай,— никто к ним не пристает, никто не гувернантствует. Смотрят один пансион — не нравится, другой — дорого, третий — хозяйка противная, пошли посидеть в кафе, радостные, беззаботные.

Но вот сумерки перешли в ночь, а с десяти часов вечера их уже никуда не пускают, поглядывают на них подозрительно. Когда они называют себя артистками, да еще какого-то неслыханного Московского театра, то над ними потешаются, явно принимая их за вольных девиц. Тут они спохватываются, что не знают даже театра, где мы будем играть. А когда находят на столбе афишу, то уже слишком поздно.

Даже ко всем этим приключениям относятся сначала весело. Однако мало-помалу бодрость падает, становится и жутко, и холодно, и голодно.

Кончилось тем, что, проведя всю ночь то на бульваре, то на вокзале, утром едва нашли «Бюргер-театр» и пришли заплаканные как заблудившиеся дети. Но слезы перешли в рыдание, когда Станиславский настаивал, а я его поддерживал, немедленно отправить их со служащим обратно в Россию, чтобы снять с себя ответственность перед их родителями. И отменили наше решение только после того, как они дали честное слово, что не позволят себе больше никаких самостоятельных авантюр и когда наша старшая актриса Раевская поручилась за них.

Наш венский антрепренер и агент переглядывались и пожимали плечами. Молоденькие, хорошенькие актрисы за кулисами! Вместо обращения пикантного, какие-то «папаши-мамаши».

ГЛАВА ДЕВЯТНАДЦАТАЯ

1

ПОЧЕМУ Я НЕ ПОВЕЗ ТЕАТР В ПАРИЖ

План был выработан такой: Вена, по дороге в Париж один спектакль в Дюссельдорфе и Париж. Спектакли должны были быть в театре «Сарра Бернар». Контракт был заключен еще в Берлине, куда уполномоченный этого театра приезжал сам.

Устраивать спектакли взялся Люнье-По (Lugné Poe), хозяин театральной фирмы «L'oeuvre» и всегдашний импресарио Элеоноры Дузе. Дузе была в Художественном театре и в Москве, и в этот раз в Берлине, она и рекомендовала нам Люнье-По.

Я еще в Праге начал получать из Парижа тревожные известия, а в Вену Льюнье-По уже телеграфировал, чтоб я немедленно приехал сам, так как в Париже не делается никакой подготовки, и поездка может быть скомпрометирована.

Немного надо было времени по приезде в Париж, чтоб убедиться в том, что или мы будем здесь играть при пустом театре, или успех обойдется нам очень дорого,— стало быть, и в том и в другом случае мы рискуем даже тем, что нам дала Берлинская сказочка.

Еще письмом в Берлин обещал нам содействие президент «Французской Комедии» Кларти.— Его в Париже не оказалось, уехал надолго в деревню.

Были у меня связи через московских университетских друзей с Мельхиор де-Вогюэ, ученым и писателем, кстати отлично говорившим по-русски. Он с грустью, но категорически сказал, что без большой рекламы ничего не выйдет.

«Да и с рекламой вряд ли удастся *мобилизовать* «le gros du public» *.

Крупный театральный журналист Александр Бриссон показал мне целую папку со статьей на больших ли-

* Массу.

стах с фотографиями, приготовленную для самого распространенного журнала (я уж не знаю, называть ли этот и сейчас популярнейший журнал). Александр Бриссон очень живописно представил мне, как редактор этого журнала положил папку на ладонь правой руки и, как бы взвешивая ее, рассчитывал, сколько мы должны за нее платить.

Так же как для немцев и чехов, мы заготовили здесь либретто на французском языке. Их очень удачно выполнил молодой профессор Сорбонны Перский. Но газеты, к которым он рискнул обратиться, отказались дать какие бы то ни было сведения о театре даром. Люнье-По, очевидно, лучше знал дороги в редакции, чем Перский, и как только взялся за дело, все газеты дали первые заметки о театре в несколько строк бесплатно. Спустя несколько дней он разослал вторые заметки с новыми данными, об успехе в Германии. Их напечатали только три газеты. Он разослал и разнес сам большие, подготовительные статьи,— ни одна газета не напечатала. Он попробовал как-нибудь проскочить еще с короткими оповещениями, что вот-вот театр уже приближается в триумфальном шествии,— все летело в корзину.

И Люнье-По, и дирекция театра «Сарра Бернар» рекомендовали мне: 1) непременно устроить патронаж и 2) поручить так называемое publicité, т. е. подготовку в печати, очень умелому в этом деле редактору театрального отдела газеты —

— уж не знаю, называть ли эту, одну из самых распространенных газет,—

господину Б.

Что значит патронаж? Это значит первый спектакль подарить какой-нибудь благотворительной цели под покровительством какой-нибудь всеми уважаемой дамы высшего света.

Супруга нашего посла Нелидова,— авторитетно?

Да, конечно, вполне.

И она, и сам посол, всегда отличавшийся изысканной любезностью, встретили представителя московского театра приветливо и обещали содействие. Нелидова охотно бралась и патронировать, но сказала, что для этого надо гораздо больше времени, чем мы располагаем.

Затем начались длительные, в течение двух дней, переговоры с г. Б.

Переговоры шли в присутствии уполномоченного театра «Сарра Бернар». Должен признаться, что я долго не мог наладиться на тот тон, который мне был предложен. А дело было очень просто: надо платить. По подсчету г-на Б. рекламы должны были обойтись, примерно, от двадцати до двадцати пяти тысяч франков... По тогдашнему курсу более девяти тысяч рублей. Для упорных навязываний публике знакомства с Художественным театром изо дня в день намечались три-четыре газеты, в остальных должны были появляться изредка мелкие заметки. Г-н Б. очень подробно мастерски описывал, как это надо делать.

Очевидно, я взялся не за свое дело, потому что все соображения подрывались во мне едва скрываемым раздражением.

«Что вы хотите?— говорил, пожимая плечами, Б., нисколько не обижаясь на мой тон,— *ни в каком случае* вы не можете рассчитывать без убытка. Возьмите Дузе. Когда она приехала в Париж в первый раз, ей это обошлось... (Я не помню цифры, которую он назвал.) Во второй раз она уже играла без убытка. Зато теперь, сколько бы она ни приезжала, она всегда получает огромный доход».

«Но Художественный театр с семью вагонами и ста человеками не рассчитывает приезжать во второй и третий раз. И будет совершенно удовлетворен, если теперь только покроет свои расходы».

Это невозможно. Во всяком случае, очень трудно на это рассчитывать.

Спустя год, уже в Москве, кто-то сказал мне, что в одном кинематографе показываются картины уличной жизни Парижа и что на одной из них снят и я. Я пошел посмотреть на себя и вспомнил, что, действительно, выйдя из театра «Сарра Бернар» после переговоров с г-ном Б., я долго стоял на тротуаре, куря папиросу и глядя на кипучее движение парижской улицы, и думал: «Ну, что им всем какой-то Художественный театр? Какими силами я мог бы остановить внимание этого потока людей и обратить его на каких-то приезжих актеров из России?» Как раз в это время неподалеку стоял омнибус и на него быстро взбирались пассажиры. Я еще подумал: какие же они кривляки, эти французы; вот сейчас взбираются на омнибус, совершенно как плохие актеры-статисты. Впоследствии оказалось, что это и были актеры-статисты, и

крутился фильм, на который попал и я: с папиросой, грустно наблюдающий за движением парижской улицы.

Опросив еще всех, кого только мог найти, я решил, что подвергать Художественный театр такому материальному риску не имею права. На другой день внес театру «Сарра Бернар» неустойку и разорвал контракт. Так поездка в Париж и не состоялась.

Замечательно, что и через двадцать лет, когда у Художественного театра будет мировая слава и, по дороге в Америку, он будет давать свои спектакли в Париже,— сборы будут далеко не покрывать расходы.

2

«Чего вы нас сюда завезли?» — спрашивали мы у Штейна в *Карлсруэ*.

«Но, друзья мои, ведь это по пути. Сюда заезжают все гастролеры».

У него был шаблон. И при всем увлечении нашим искусством он не мог понять, что не стоит для одного раза устраивать на сцене наш сложный механизм, для одного спектакля заставлять людей работать усиленным темпом. В этом Карлсруэ вспоминался только Бисмарк и что-то тургеневское. Спектакль был тусклый, театр был неполон. Сыграли «Дядю Ваню». Получили несколько прекрасных отзывов провинциальных газет,— и никаких воспоминаний о городе. Часть труппы, не участвовавшая в этом спектакле, была отправлена прямо во Франкфурт.

Так как поездка в Париж была отменена, то решили на обратном пути играть в Варшаве. А до Варшавы — два спектакля во Франкфурте, один — в Висбадене, один — в Дюссельдорфе, два — в Ганновере. Для нас уже представляла интерес только Варшава, где, казалось нам, у нас особая миссия. Зато для артистов,— в особенности не очень занятых,— посещение этих удивительно чистых, благоустроенных городов, с прекрасными садами, да еще в весеннюю пору, помогало преодолевать естественное утомление.

Слава театра везде предшествовала его спектаклям. Порядок жизни вошел в однообразную, скучноватую, но не утомительную колею. Устройство спектаклей по выработавшемуся уже шаблону: наскоро ремонт декораций,

испортившихся в пути, распределение уборных, короткая, на час-полтора, репетиция; театральная пресса; очень предупредительное отношение местных артистов; и хлопоты по переезду в новый город, по найму помещений передовыми и т. д. В городах, где было больше русской публики, больше был и внешний успех. Рабочие наши уже привыкли устраивать пьесу в один день. Костюмеры, гримеры тоже приноровились быстро ориентироваться во всяком новом театре. Наши рабочие проявляли удивительное соединение сметливости, быстроты действия и полнейшего спокойствия. Нашего «старшего» Титова в каждом городе осыпали похвалами. Однажды вагон на узловой станции прицепили к другому поезду, который пошел по направлению к Швейцарии; в другой раз оказалось невозможно погрузить декорации вовремя,— никогда никакой растерянности и всегда находился отличный выход.

К этому времени выяснилось будущее Художественного театра, материально обеспеченное. Фантазия стремилась уже к новым работам в Москве,— к «Горю от ума» и «Бранду». Во Франкфурте, в Дюссельдорфе, в Ганновере уже происходили режиссерские и административные заседания.

Иногда нелегко было бороться с той пошлостью, которая гнездится во всяком театре, где коммерческая сторона на первом месте. В Дюссельдорфе даже разыгрался следующий скандал.

Там также имеется городской драматический театр, но наш импресарио Штейн нашел его слишком маленьким для сбора и снял частный — «Аполло-театр». Уже название его чего сто́ит! Труппа Художественного театра, играющая в «Аполло-театре». Но Штейн так горячо убеждал, что трудно было не довериться ему: именно в этом театре всегда протекают гастроли Дузе, Сарры Бернар, Кайнца и других знаменитых артистов.

Приехали в Дюссельдорф утром. Пишущий эти строки подошел к театру. Около кассы висели невероятной величины желтые и красные афиши, с указательными пальцами, с извлечениями из разных немецких статей. Стало противно. Пошел осмотреть театр. Партер оказался со столиками, как в шантанных театрах. На сцене пахло зверями. Объяснили, что тут в программе сенсационный номер слонов. Позвал Штейна, спросил, понимает ли он, куда он нас завез. Штейн продолжал утверждать, что все

это — в порядке вещей и что здесь всегда гастролируют знаменитости. Давал честное слово, клялся всеми святыми. На сцене командовал нашими рабочими какой-то режиссерчик в сером сюртуке и цилиндре, самого непозволительного и уж очень не подходящего для Художественного театра тона. Титов наблюдал за ним с величайшей жалостью. Кто-то сидел в партере, пил пиво и курил сигару. Начали собираться кое-кто из нашей труппы. Одна из учениц наших обратилась к режиссерчику с каким-то вопросом. Вероятно, по привычке к известным аллюрам со своими кафешантанными хористками он ответил ей грубо-циничной шуткой. Это было последней каплей.

В театре нередко приходилось впадать в бешеное раздражение. В этой атмосфере нервного, горячего темпа бывают моменты, когда самый сдержанный человек теряет самообладание. Я прежде всего выгнал этого режиссерчика со сцены, объявил, сильно возвышая голос, что спектакль не состоится совсем, если немедленно не будут приняты самые энергичные меры к упорядочению сцены и театральной залы. Вызвал господина директора этого театра и Штейна. Я уж не просил, я приказывал в резкой форме, плохо справляясь со своими нервами.

Потребовал, чтобы их «режиссер» был удален из театра на весь день; чтобы не только все находящиеся за кулисами атрибуты кафешантанной программы, но и все звери были убраны, чтобы повсюду были поставлены самые строгие сторожа порядка, как на сцене, так и в зале, чтобы немедленно были отпечатаны и вывешены плакаты о запрещении во время спектакля курить или пить пиво и т. д., и т. д.

Тон ли у меня был внушительный, или — это вернее — имело влияние то, что как раз перед Дюссельдорфом, в Висбадене, Вильгельм вручил нам ордена,— но Herr Director *, бедный Штейн, бледные, молча выслушивали все приказания, и через полчаса жители Дюссельдорфа могли любоваться зрелищем, как из «Аполло-театра» мирно шествовали слоны. Не знаю уж, куда их спрятали, но в конце концов спектакль прошел в такой трепетной тишине, в какой не удавалось играть «Царя Федора» даже в более благоустроенных театрах.

---

* Господин директор.

3

В Висбадене мы опять встретились с Вильгельмом. Висбаден находился, кажется, километрах в тридцати от Гамбурга,— тогдашней летней резиденции Kaiser'a*. Узнав, что Художественный театр на обратном пути из Австрии будет играть в Висбадене, он известил, что приедет сам. Не знаю, предвидел ли это наш импресарио Штейн, или он рассчитывал на курортную публику, только цены на места объявил громадные. Сбор был полный. Причем публике предписывалось быть в парадных туалетах; без фраков в партер не пускали.

Для нас стало совершенно ясно, что Kaiser делает на наших спектаклях «политику». Хотел, чтобы до Петербурга долетело об его внимании к русскому театру.

После первого отделения антракт был затянут до сорока пяти минут. У императора в фойе ложи был прием. Мы на сцене не скрывали недовольства: мы опаздываем к нашему поезду во Франкфурт, у актеров падают нервы. Но директор Висбаденского театра подмигивал, обещая нам сюрприз.

По окончании спектакля Вильгельм пригласил нас к себе в ложу, вручил Станиславскому и мне ордена «Красного орла», а всем главным артистам подарки.

«В петличку, на память»,— сказал он, суя в руку орден, с тем же, подмеченным мною раньше франтовством.

Берлинские газеты упрекали потом Вильгельма за то, что он не проявляет такого высокого внимания к *своим* артистам...

Остался у меня в памяти и конец этого вечера.

Немедленно после спектакля должен был совершиться переезд во Франкфурт. От Висбадена до Франкфурта прямым поездом всего сорок минут езды, но этот поезд шел в начале двенадцатого часа. Когда Вильгельм затянул антракт, стало очевидно, что к прямому поезду на Франкфурт актеры уже не поспеют. Позднее приходилось ехать уже через Майнц, где должна была быть остановка на целый час, а декорации «Царя Федора» пришлось бы отправить на лошадях, подводами. Обратились к Штейну, нельзя ли в Майнце по телефону заказать для всех ужин. И вот по окончании спектакля артисты подождали рабочих, кончивших уборку пьесы, и все гурьбой отправились на вокзал. Здесь, заняв несколько вагонов

* Императора.

III класса, пели хором и соло, и весело доехали до Майнца. А на вокзале в Майнце уже приготовлен был скромный ужин на сто человек. Перед каждой тарелкой супа стояла кружка пива. Во Франкфурт приехали часа в три утра и разошлись с тем легким, радостным и дружеским чувством, какое может охватывать только действительно дружескую семью, связанную одним родным делом.

4

Странно, конечно, было относить Варшаву к заграничной поездке: ведь это был город Российской империи. А между тем нельзя было отрешиться от чувства, что мы все еще за границей. И репутация, сделанная нами в Берлине, была для Варшавы сильнее московской. Впрочем, когда пишущий эти строки ехал в семь часов вечера в театр, то сзади него, шагах в пятидесяти раздался выстрел. По картине разбегавшихся во все стороны людей легко было догадаться, что брошена бомба.

Ага! Значит, мы все-таки дома!

Отношение к полякам дирекции русских правительственных театров было в это время, если позволено так выразиться, бессмысленное. Управляя тремя громадными труппами польских артистов, русские чиновники носили в душах непримиримую вражду к ним. Они не могли отрицать ни больших талантов среди польских артистов, ни высокой культуры их искусства, но какая-то трусость мешала им открыто признавать это и проявлять заслуженную почтительность. Трусость или опасения упреков из Петербурга. Но как можно быть хорошим управляющим, не любя тех, кем управляешь, да еще в области искусства!

«Нет, будьте уверены, поляки к вам не придут. Мерзавцы!» — говорил директор.

Через несколько спектаклей обнаружилось, что поляков в театре сравнительно много.

«А ведь поляки-то пришли в театр! Этакие мерзавцы!»

Мерзавцы.и в том и в другом случае.

Мы предвидели, что одними афишами не добьемся «слияния под флагом искусства» и вступили в переговоры с лучшими польскими журналистами. Но все наши доводы встретили отпор.

«Может быть, логика на вашей стороне,— может быть. Но кроме логики есть психология, а она наверное на нашей стороне. Вы должны знать, что театр единственное учреждение, где свободно льется польская речь. Мы за это цепко держимся и боремся против русской драмы. А если мы будем посещать ваши спектакли, то правительство воспользуется этим прецедентом и постепенно вытеснит польскую драму. Да нет, не возражайте. Пуганая ворона куста боится. *Наше* увлечение *вашим* искусством обратят в оружие против нас же».

Получилось положение, как в Праге, только наизнанку.

Становилось неловко.

«Слияние под флагом искусства» для реальных политиков оказывалось, очевидно, только красивой побрякушкой, может быть, даже вредной.

И вот мы начали спектакли с такой оригинальной прессой, какой не имел, кажется, никогда ни один театр в мире.

Все газеты дали к открытию наших спектаклей большие хвалебные статьи, с признанием наших громадных заслуг перед искусством и с *предложением,* а в некоторых газетах с *требованием* — не посещать наших спектаклей.

Но мы примем это искусство с распростертыми объятиями, когда оно придет к нам свободным, из свободной России.

Однако, по приблизительному подсчету около двадцати процентов публики все-таки были поляки. А польские артисты посещали спектакли в огромном количестве,— с ними слияние было полнейшее.

5

Художественный театр возвращался в Москву. С отъезда было пережито четыре месяца нервного подъема и напряженного труда. За это время и в берлинских, и в венских газетах мы несколько раз встретили признание, что поездка Художественного театра стоит большого выигранного сражения. Это было каждый раз, когда, говоря о русском искусстве, газеты упоминали о последних неудачах России. Ведь всего год назад у России была японская война. В широкой немецкой публике русские были словно развенчаны. Та встреча, какую уст-

роняли нам рабочие в берлинском театре Бонна, их явное и резкое насмешливое отношение казалось заслуженным. Все члены труппы понимали ответственность поездки: художественная неудача могла еще более принизить поколебавшийся за границей престиж русских. Наши берлинское и венское посольства нас положительно стыдились. Словно опасались, что мы скомпрометируем русское представительство.

Тем горделивее было наше чувство победы, когда мы возвращались на родину.

Артистическое честолюбие ненасытно. Оно делает вид, что находит полное удовлетворение в самом труде, на самом же деле ищет и видимых знаков признания. Подъезжая к Москве, труппа театра ожидала какой-то особенной, торжественной встречи. Чуть ли не такой, какая была в Праге. Увы, на вокзале было всего несколько ближайших родственников артистов. Правда, за несколько станций нам была еще подана приветственная телеграмма от московского городского головы. И только.

У Тургенева есть фраза: «Следы человеческой жизни глохнут очень скоро».

«ТОЛСТОВСКОЕ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

ГЛАВА ДВАДЦАТАЯ

1

Однажды в контору редакции журнала «Русская мысль» какой-то старик в тулупе и меховой шапке принес рукопись. Секретарь принял: это был рассказ крестьянина Семенова. Секретарь сказал, чтоб старик зашел за ответом недели через две. Аккуратно через две недели старик пришел. Секретарь попросил его подождать, кивнул на ясеневый диван и сам пошел в кабинет редакции. Там в это время шел очень оживленный разговор между двумя редакторами и издателем. Повод был либерально-зажигательный, так что пили красное вино. Секретарь доложил, что пришли за ответом о рассказе крестьянина Семенова. Беллетристика находилась в ведении Ремизова, высокого блондина, с большой раздвоенной бородой, в очках.

— Да, да. Я прочитал. Пусть подождет. Сейчас выйду.

Но оживленную беседу прервать было невозможно, и прошло много времени, часа полтора. Секретарь снова появился в дверях.

— Митрофан Нилович! Там этот старичок дожидается.

— Да, да. Сейчас приду.

Однако прошло еще много времени, и секретарю пришлось докладывать в третий раз. Наконец, Ремизов отыскал рукопись и вышел в контору.

— Где этот старичок?

Старик в тулупе поднялся с ясеневого дивана. Ремизов двинулся к нему.

— Это вы — Семенов? Мы прочитали рассказ...

Ремизов поднял на старика глаза и не окончил, онемел: перед ним был сам Толстой! Это сам Лев Николаевич Толстой скромно сидел в углу в течение двух с лишком часов и ждал, когда редактор его примет. А ему очень хотелось добиться напечатания рассказа неизвестного никому крестьянина Семенова, очень хотелось порекомендовать произведение, которое он нашел талантливым и заслуживающим внимания.

Положение редактора было отчаянное. И в кабинет-то неловко было повести сразу, пока оттуда не убрали бутылки.

— Да нет, ничего. Я тут отдыхал,— говорил Толстой,— вероятно, скорбя за растерявшегося солидного литератора. А может быть даже обвиняя себя.

2

Не могу припомнить, почему я долго не искал личного знакомства с Толстым. Может быть потому, что он всегда был очень окружен; казалось, не всякого желающего ему представиться и поговорить с ним он встретит приветливо.

Почти то же было с Чеховым. Я у него однажды спросил, почему он не ищет знакомства с Толстым, тем более, что Толстой сильно хвалил его как писателя,— Антон Павлович ответил: «Я не хочу быть представленным через С.»

Этот С. был однокашником по Таганрогской гимназии Чехова и был близок со всем домом Толстого. Несмотря на то, что С. вел себя вообще очень корректно, складывалось такое мнение, что он афиширует эту близость, под-

нимает свою ценность,— конечно, не с корыстной целью, а только с целью какого-то повышения своего престижа. И держал себя С. как жрец толстовских идей: тон у него был показно-скромно-проповеднический, говорил негромко, смотреть старался пристально-глубоко. И мораль, какой он якобы придерживался, была подозрительно альтруистична, отзывалась фарисейской мудростью.

Например, когда я ему рассказал случай, как в поезде Екатеринославской губернии за мной охотились бандиты (о чем я рассказывал в главе о Чехове), то С. стал меня укорять. Он сказал, что если бандиты хотели проникнуть ко мне в купе, то я должен был открыть его и отдать им все, чего они от меня потребовали бы, а вовсе не запираться и не ожидать, пока их схватят в коридоре.

Так вот Чехов не хотел быть представленным Толстому через своего товарища по гимназии.

Меня свел к Толстому молодой профессор философ Грот; он тоже был близок к семейству Льва Николаевича. Это было в Москве, в Хамовниках. Вечером. В гостиной происходило чтение. Вся семья была в сборе. Софья Андреевна была занята рукоделием. Тут же сидела и дочь Льва Николаевича Татьяна. Была ли тогда там ближайшая к Льву Николаевичу его дочь Александра Львовна — не помню. Читали «Былое и думы» Герцена. Читала Марья Львовна.

Лев Николаевич прекратил чтение, спустился со мной к себе в кабинет в нижний этаж и оставался со мной там с полчаса. Потом мы опять пошли наверх. Он попросил читать меня. Я охотно за это взялся. Как всякое одобрение великих людей врезывается в память, так и я запомнил, что Толстому очень понравилось, как я читаю. Через несколько месяцев это подтвердилось. Он окончил «Хаджи-Мурата». Для какого-то большого концерта у него попросили разрешение прочесть главу нового произведения. Софья Андреевна сама приехала ко мне с заявлением, что Лев Николаевич разрешает прочесть эту главу с условием, чтобы читал ее я.

От этой первой встречи у меня в памяти осталось очень мало. Ну, конечно, впереди всего эти знаменитые орлиные глаза,— глаза мудрого и доброго хищника. Самое удивительное в его внешности. Глаза, всякому внушающие мысль, что от них, как ни виртуозничай во лжи, все равно ничего не скроешь. Они проникают в самую глубь души. В то же время в самой их устремленности

и остроте — ничем не сдерживаемая непосредственность. Это не зоркость умного расчета, а наоборот — простодушность в самом прекрасном смысле этого слова, простодушность существа, которому нечего скрывать и которое всегда раскрыто для самых непосредственных восприятий.

Сейчас я бы стал на путь сочинений, если бы пытался рассказать, что я испытывал, видя перед собой, наконец, черты, так знакомые и даже изученные по многочисленнейшим портретам.

Из беседы осталось в памяти два момента. Первый — когда я попросил позволения в его кабинете закурить, он удивился и спросил: «Вы читали мою брошюру о вреде табака?» Я признался, что не читал. Он очень экспансивно отнесся к этому, даже взволнованно, и взял с меня слово, что я непременно прочту.

Другой момент — разговор об Ибсене. Толстой его совсем не признавал за замечательного писателя. Я же тогда увлекался Ибсеном и потому старался его защитить. В конце концов, сказал, что занесу ему «Доктора Штокмана», которого он не читал.

Потом я ему эту пьесу Ибсена занес и через какой-то промежуток времени — представьте мое радостное изумление — Толстой сам пришел ко мне. Мы жили в переулке на Мясницкой, он прошел пешком длиннейший конец от Хамовников. Очень ему понравилась наша маленькая квартира и особенно, что перед окнами садик и что там прохаживаются куры и голуби. Он вернул мне «Доктора Штокмана» и сказал: «Нет, не хорошо. Очень уж он, этот доктор Штокман, чванный».

Упорно опять спросил меня, бросил ли я курить. Я сказал, что брошюру прочитал, но еще курю по-прежнему.

Много расспрашивал о писателях, с которыми я был более или менее близок. Очень хвалил Чехова.

Влияние Толстого на писателей моей генерации было громадно. Может быть один Чехов не поддался этому влиянию, потому что сам был ярок и самобытен. Нечего и говорить, что каждая новая вещь Толстого схватывалась нами с жидностью, как ни одного писателя в мире. При этом покорял нас Толстой-художник. К Толстому — проповеднику новой жизни и новой морали мы относились с холодком, художник же действовал на нас потрясающе. Нас манила к подражанию его изумительная

простота. Как ни прекрасен Тургенев, он все-таки, с нашей точки зрения, где-то подкрашивал, подрисовывал. Как ни глубок и остер Гоголь, мы все-таки находили его изумительнейшим «сочинителем». Потрясающе прост Достоевский, но обнаженность нервов и взвинченность образов, при подражании, затягивали к мелодраме и театральности: нужно было обладать его могучим темпераментом, его огромным сердцем, чтоб владеть такой жестокой формой.

Толстой был для нас прост, глубоко реален, необыкновенным мастером в характеристиках и так близок, что казалось — вот еще несколько усилий, и сам станешь писать, как Толстой. На каждом шагу при чтении его билась мысль: ах, как это замечательно, но и как просто. Именно так, как и я думал. И как мне самому не пришли в голову эти образы, эти положения, эти четкие краски, эти ясные, простые слова... И какая смелость — быть таким простым!

Нельзя забыть, какое ошеломляющее впечатление произвела на нас маленькая книжечка — народное издание «Власти тьмы». Без преувеличения можно сказать, что я дрожал от художественного восторга, от изумительной обрисовки образов и богатейшего языка. Или рассказы «Хозяин и работник», «Чем люди живы», или жгучие подробности «Крейцеровой сонаты» и т. д. и т. д. без конца.

3

Пришел Лев Николаевич на «Дядю Ваню». Чехова как драматурга он упорно не хотел признавать. И по его биографии, и по дневникам его рассыпаны разные отрицательные отзывы. Где он говорил — «ничего нельзя понять», где называл пьесу просто «вздором», где («Чайка») упрекал в ненужной автобиографичности. Во время спектакля «Дяди Вани» мы исподтишка не спускали с него глаз. Решительно казалось нам, что спектакль вовлекал его в свою атмосферу, что внимание его было захвачено, что местами он был растроган. Но или мы ошибались, или он отстранял от самого себя простую, непосредственную восприимчивость, потому что в антрактах он ничего не хвалил. Правда, ничего не порицал, словно дожидаясь, чем все это кончится. А по окончании сказал так:

«Чего ему еще нужно (Астрову)? Тепло, играет гитара, славно трещит сверчок. А он сначала хотел взять чужую жену, теперь о чем-то мечтает...»

И неодобрительно кивал головой.

4

Я уже рассказывал, что его комедию «Плоды просвещения» в Москве играл сначала кружок Алексеева-Станиславского. Читатель, конечно, знает, что пьеса эта была написана Толстым для домашнего спектакля. В Ясной Поляне, в усадьбе у Толстых гостило много молодежи, и Лев Николаевич написал для этой молодежи пьесу. Репетиции, понятно, составляли самую интересную часть этого спектакля. Все были заражены веселостью, старанием блеснуть своими талантами. Это было в рождественские праздники. У Толстого были листки начатой пьесы. Она была на тему, как прислуга в кухне говорит о господах. Репетиции происходили не только в Ясной Поляне, но и в Туле у московского члена Судебной палаты Давыдова, одного из друзей Льва Николаевича, того самого Давыдова, который дал ему сюжеты из судебной практики и для «Власти тьмы» и для «Живого трупа».

Пока шли репетиции, Толстой все время переделывал пьесу, до самой генеральной репетиции, переделывал до тех пор, пока Давыдов не остановил его.

Таню играла Татьяна Львовна.

Потом этот спектакль повторили в Туле, в большом зале Благородного собрания, с некоторой переменой ролей. Так, Татьяна Львовна играла уже здесь Бетси. На этот спектакль в Туле я поехал со своим другом Южиным-Сумбатовым. Любители играли великолепно. Впечатление было жизненное и очень яркое. На спектакле присутствовала вся семья Льва Николаевича, кроме его самого. Тогда я в первый раз встретился с Софьей Андреевной. Она сказала, что Лев Николаевич проводил их до Тулы, а отсюда пошел к себе в имение пешком, примерно пятнадцать километров.

Потом Алексеев-Станиславский поставил спектакль в Москве, в своем кружке, причем Бетси играла знаменитая впоследствии Комиссаржевская.

В Художественном театре много раз собирались ставить эту пьесу. Каждый раз это не удавалось по разным причинам. Факт тем более замечательный, что ни один

театр в мире не обладал таким великолепным составом исполнителей для этой пьесы. Она могла стать одним из самых лучших спектаклей Художественного театра. А какие-то, чисто технические, или вздорно-бытовые, причины отняли у театра эту радость.

5

«Власть тьмы» в Художественном театре была поставлена. Этой пьесой открывался наш новый театр, т. е. новое помещение. Что-то не задалось с этим спектаклем. Кроме замечательной Анисьи (Бутовой), в памяти не оставалось ни одного образа. Постановка была ультрареалистическая. Станиславский, который ставил эту пьесу, был еще весь во власти вещей, паузы, звуков. Ездили в Тульскую деревню, изучали там быт, записывали песни; привезли даже оттуда бабу, немолодую крестьянку, в качестве консультанта при постановке. Но и наши актеры не умели играть крестьян и что-то самое главное в драматическом нерве этой пьесы не уловили.

Впоследствии, когда я встретился с Толстым, он мне говорил, что ему рассказывали о постановке этого спектакля и что ему не очень понравилось, зачем нужны были разные натуралистические звуки. Я должен был ему со всей любезностью и покорностью сказать, что у него самого в экземпляре значится: «Слышно ржание лошадей», «Слышно, как закрывается калитка» и т. д.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ПЕРВАЯ

1

Прослышали мы, что Толстой пишет новую пьесу. Разумеется, мы хотели ее перехватить раньше, чем она попадет в печать и станет достоянием всех театров. Я протелеграфировал в Ясную Поляну, прося позволения приехать. Софья Андреевна быстро ответила мне с назначением дня.

Чтобы не оставаться там с ночевкой,— что, впрочем, мне предлагалось в телеграмме,— я поехал с ранним утренним поездом. Когда я приехал на какой-то таратайке от станции в Ясную Поляну, было, должно быть, часов десять-одиннадцать утра. Мне сказали, что Лев Николаевич работает, а когда он работает, ему даже не докла-

дывают ни о каких гостях. И проводили меня в его библиотеку, в небольшую комнату в нижнем этаже: диван, стол в середине, полки с книгами и т. д. Мебель простая; сколько помнится, ясеневая.

Между прочим, на столе последний выпуск журнала «Русская мысль». Книга развернута на моей статье о пьесе Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», которую я в это время ставил в Художественном театре и которой предпосылал большую толковательную статью.

Так как выехал из Москвы очень рано, мне предоставили возможность отдохнуть. Я на диване прилег. Не прошло и двадцати минут, как я заметил, что в окне мелькнула фигура. Заглянув в комнату, она исчезла. Это был сам Лев Николаевич. Затем оказалось, что он поехал кататься верхом. Когда он вернулся, мы встретились.

Я провел у него тогда целый день, до позднего вечера. Пьеса оказалась им только набросана. Причем он оговаривал, что для нее нужна вертящаяся сцена, так как в ней ряд небольших картин. Я сказал, что у нас такая сцена будет. Говорили опять об Ибсене, опять он его бранил, говорил, что эту пьесу «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» прочитал и опять она ему не понравилась. «Если бы она была такой, как вы рассказываете ее содержание в своей статье, тогда она была бы пьеса хорошая».

Конечно, за обедом он не ел мясного. После обеда мы с ним играли в шахматы. Сыграли две партии, обе я ему проиграл. Играл он необыкновенно непосредственно. Если «давал зевка», то вздрагивал и ахал, совершенно как ребенок.

Очень взволновался, когда я ему рассказал, что у нас в театре перед открытием сезона служился молебен, даже с привозом иконы Иверской божией матери. Очень взволновался. «Зачем вам это было нужно!» Я оправдывал наш молодой театр тем, что приставали служащие, разные родные Алексеевых, хозяин театра купец Щукин. Продолжали играть в шахматы. А он еще прерывал игру и настаивал: «Нет, зачем вам было нужно приглашать икону и служить молебен? Молодой театр. Не понимаю!»

Тяжелое впечатление в этой поездке осталось у меня от Софьи Андреевны. Когда мы играли в шахматы, она сидела тут же за какой-то рукодельной работой. Так как

наша игра все время прерывалась отдельными беседами, то Софья Андреевна иногда вмешивалась в разговор.

Вот Лев Николаевич сказал мне, что к нему приезжала издательница детского журнала такая-то с просьбой дать ей статью и прибавил, очевидно, неосторожно: «Я обещал».

Софья Андреевна положила свою работу на колени, вскинула глаза на Льва Николаевича и резко спросила: «Как! ты обещал этой кривляке статью?»

Я великолепно запомнил именно это выражение и резкий, хочется сказать, мещанский тон.

Лев Николаевич буркнул: «Да, обещал».

Софья Андреевна вздернула плечами и быстро, истерично начала работать.

И еще: «Совершенно не понимаю. Ломака, лицемерка,— и давать ей статью».

Я был поражен. Как смеет какой-нибудь человек, какая бы то ни была женщина, хотя бы она была женой, другом, самой близкою этого великого человека,— как смеет она держать с ним такой вульгарный повелительный тон?

Мы, писатели той эпохи, были вообще немножечко мизогинами. В нас возбуждали досаду те интеллигентные женщины нашего круга, которые пытались играть в наших жизнях бо́льшую роль, чем позволяло наше свободолюбие. Много было таких женщин, захвативших верхушки мужских интересов и считавших себя вправе не только вмешиваться во все взаимоотношения мужей, но даже диктовать им их поведение.

Нельзя сказать, чтобы наше отношение к таким женщинам переходило в определенное женоненавистничество, довольно модное тогда с легкой руки норвежского писателя Стриндберга. Но все-таки мы все по очереди в разных образах своих литературных произведений так или иначе высмеивали такой тип женщин. У Чехова в «Трех сестрах» был даже монолог о том, что такое жена. Причем монолог был сначала длинный, а потом он, видимо, нашел, что тема уже достаточно в литературе разработана, и сократил монолог до одной фразы: «Жена есть жена».

Но чтобы около величайшего из людей той эпохи завелась такая «жена», новый образ Ксантиппы,— этому нельзя было поверить.

Рассказы и споры о взаимоотношениях Софьи Андреевны и Льва Николаевича, таких глубоко драматических, гораздо более сложных по смыслу и значению, чем это могло казаться на первый взгляд,— отношений, отчасти приведших к трагическому финалу,— эти рассказы чрезвычайно занимали все интеллигентное русское общество того времени. Кто только не старался проникнуть в них, разбираясь в подробностях и стараясь угадать их! Трудно было делать какие-нибудь выводы. Тут и дети; и необходимость жены заботиться обо всем доме; и якобы ревность Льва Николаевича, загоравшаяся даже в очень немолодом возрасте,— очевидно, брезгливое чувство к пошлости, принимаемое за ревность; и разные характеры детей — одних более преданных отцу, других преданных более матери; и объявление Льва Николаевича о бесплатном пользовании всеми его произведениями, пользовании ограниченном, однако, по настоянию Софьи Андреевны 1885 годом; и самое важное, самое громадное, самое мучительное для Льва Николаевича — несоответствие всей окружающей его обстановки с его собственным учением. В своем дневнике он возмущается, как «жрут» на масленице блины в его доме, как люди бегают, рабски услуживая «господам». Весь он рвется упростить свою жизнь до крестьянской, простой, мужицкой, а жена и вся семья живут самой обыкновенной, самой пошлой буржуазной жизнью.

В «Дневнике для одного себя» у Толстого, незадолго до его «бегства» из дома, есть такое:

> 20 авг. Нынче думал, вспомнил свою женитьбу, что это было что-то роковое. Я никогда не был даже влюблен. А не мог не жениться.

Разбираться во всем этом со стороны, конечно, было легче. Громадное большинство нападало на Софью Андреевну. Но были и защитники. Среди них впоследствии оказался такой человек, как Горький. С мудростью, не менее глубокой, чем мудрость самого Толстого, Максим Горький призывал вдуматься в невероятные трудности, какие выпали на долю Софьи Андреевны и как хозяйки дома, которая должна заботиться о его же физическом благополучии, и как жены, которая больше всех на себе должна была выносить все его повышенные требования к людям и к жизни.

ГЛАВА ДВАДЦАТЬ ВТОРАЯ

1

К тому времени, когда я приезжал к Толстому в Ясную Поляну, он потерял охоту заниматься пьесой, о чем потом, после его смерти, нашли несколько строк в его дневнике, и поэтому он малоохотно говорил со мной о пьесе. Я, разумеется, не настаивал, не убеждал его закончить пьесу, как убеждал бы, вероятно, всякого другого автора, даже Чехова.

Эту пьесу мы получили уже много позднее, после смерти Льва Николаевича. Дело было так. Как вам известно, распоряжаться материалом Лев Николаевич завещал своей дочери Александре Львовне. К ней я и поспешил обратиться, боясь, что пьесу подхватят театральные рвачи и выпустят ее в свет наспех, чтобы сорвать интерес к ней. Александра Львовна сказала, что всеми рукописями сейчас занят Чертков, преданнейший друг и последователь Льва Николаевича, человек замечательный: гвардейский офицер, красавец, аристократ, увлекшись учением Толстого, бросил все, приблизился к Льву Николаевичу и построил всю свою жизнь в зависимости от этой близости. Вследствие такого отношения он стал для Софьи Андреевны, с ее точки зрения, ее злейшим врагом; разумеется, во всех ее пререканиях с Львом Николаевичем Чертков был на стороне своего великого учителя. Совершенно исключительный пример с виду спокойного, но пламенного апологета.

И жил Чертков «по-толстовскому». Приехав к нему в деревню «Телятенки» по поводу пьесы, я должен был войти в круг жизни для меня, жившего вообще довольно буржуйно, новый. Обедать и ужинать я должен был за большим столом, не покрытым скатертью, где все служили сами себе и где кормились все вместе — и хозяева, и прислуга, и гости. Так уже в виде особенной любезности, очевидно, как гостю, мне помогали получить тарелку «размазни» — жидкая гречневая каша, гороха и еще каких-то овощей и фруктов. Разумеется, стол строго вегетарианский.

Несмотря на непривычность обстановки, чувствовалось в ней великолепно. Совершенно исчезало ощущение неловкости перед услужающими людьми и рабочими, ощущение, от которого писатели моей генерации никогда не могли совершенно отрешиться,— оно прививалось

с юности, знакомством с нашими лучшими писателями и социальными книгами, ощущением, которое в нас особенно ярко подогревалось учением Толстого, как бы сдержанно мы ни относились к этому учению. Это ощущение, давящее и смущающее, здесь совершенно преображалось, может быть, заменяясь каким-то конфузом перед этими же людьми.

И все в этом доме было чрезвычайно просто. И Александра Львовна, с крупными здоровыми чертами лица, необыкновенно похожая на своего отца, присутствовала здесь наравне со всеми другими.

Чертков сказал мне, что пьеса не дописана и должна выйти в печати летом, и что по приказу Толстого всеми его произведениями могут пользоваться безвозмездно. На это я задал вопрос,— а не было ли у Толстого каких-нибудь материальных желаний, которых вы осуществить не можете и потому именно не можете, что все его произведения выпускаете бесплатно.

И получил ответ для меня очень благоприятный, что — да, Толстой обещал устроить какое-то дело с крестьянами Ясной Поляны, на что требуется сумма в несколько десятков тысяч рублей, и что этот вопрос станет заботой Черткова и Александры Львовны — где достать эти деньги.

Вот я и предложил: задержать издание примерно до половины сентября, дать мне право выпустить первое представление, после чего все другие театры будут иметь право играть «Живой труп» бесплатно; а за это право я плачу, во-первых, десять тысяч, а во-вторых, постоянный гонорар в десять процентов, сколько бы спектаклей театр ни играл.

Когда потом предложенные мною условия стали известными, то многие в первую минуту называли меня расточителем: какая надобность ради только того, чтобы выпустить спектакль несколько раньше других театров, платить десять тысяч рублей и десятипроцентный гонорар?

А я пошел еще дальше. Малый театр, в лице его представителя Южина, заявил протест, говоря, что старейший русский театр не может быть так обойден, как это случилось с «Живым трупом», что он имеет такое же право работать над пьесой. Я признал и это право, с одной оговоркой, что дам Малому театру экземпляр пьесы лишь за месяц до нашей премьеры, которую я, по угово-

ру с Чертковым, назначил на 23 сентября. Малому театру месячный срок был совершенно достаточен. Мне было надо только, чтоб он нас не опередил.

Однако Художественный театр в это время был так популярен, на такой огромной высоте, что всякая конкуренция с ним заранее исключалась. Поэтому и Малый театр уклонился от постановки. И кончилось тем, что после Художественного театра в Москве ни один театр уже не ставил «Живого трупа».

Вы понимаете, что сделала реклама, когда все американские газеты, в количестве пяти-шести тысяч, напечатали телеграмму, что в рукописи Толстого есть новая, почти законченная пьеса, постановка которой принадлежит Московскому Художественному театру.

Наконец, я устроил на таких же условиях десяти процентов вознаграждения пьесу в Петербурге. Сам поехал в Петербург, сам читал там пьесу дирекции и артистам. А летом поехал в Париж устроить за плату перевод на французский язык и, может быть, постановку пьесы.

2

Спектакль «Живой труп» был одним из самых замечательных в Художественном театре. Не преувеличено было, как один из крупных рецензентов выразился, что «об этом спектакле надо писать золотым пером».

На этом спектакле обнаружилось то «толстовское», что гнездилось в организме Художественного театра. Можно безошибочно сказать, что это органическое качество коллектива Художественного театра отражало увлечение всей знаменитой русской литературой XIX века. Даже Достоевский, который потом так ярко был выявлен в «Братьях Карамазовых», в сущности говоря, чувствовался театром в тех же стихийных переживаниях. Словно Достоевский был для театра заостренным, нервно-взвинченным тем же Толстым. «Залежи» толстовского художественного мироощущения были в самых недрах воспитания нашего актерского коллектива. Даже когда ставился спектакль «Три сестры», то и на этой постановке, может быть, больше чувствовался Толстой, чем Чехов. Точно и сюда проник дух дома Ростовых, Карениных, Волконских, Щербацких, Облонских. Толстовское дворянство было ярко великорусским, московским. А мы его знали: Сологубы, Щербатовы, Долгоруковы, Стаховичи.

Дух «Анны Карениной» и «Войны и мира» заражал наше художественное отношение к ним.

Идеализация Толстого, мягкое отношение к человеку, художественная влюбленность его самого во многие его образы, даже такие, к которым он относился не в полной мере положительно, глубокая вера в то, что в каждом человеке, в конце концов, заложено что-то «божеское», чисто языческая любовь к быту — все это плюс, вероятно, и еще совершенно неуловимые качества его гения составляли это знаменитое *обаяние* Толстого,— оно, это обаяние, заливало весь изображаемый им мир особым радостным теплом и светом. Это помогло принять Чехова и это же отталкивало актера от Стриндберга, оставляло его, в конце концов, все-таки холодным к Ибсену, как я ни старался привить этого северного гиганта к нашему театру.

От этого мы, как теперь выражаются, «отталкивались», может быть, и во всех других произведениях русской классики, казалось бы, резко отличавшихся от Толстого: и в «Царе Федоре», и в «Горе от ума», и даже в такой уже совсем не толстовской пьесе, как «Смерть Пазухина» Щедрина.

3

Роль Протасова играл Москвин. Его данные не очень отвечали типу светского человека, зато он чудесно ощущал другую сторону роли — увлечение стихией цыганщины: через захватывающую цыганскую песню,— то остро-любовную, то широко-степную,— через разгульную бродячесть, через темпераментные вихри счастья и горя — обливать слезами действительность и мечтать о великолепной свободе, разорвавшей все условности светского быта, унылой законности, рабского порядка, лицемерия. Москвин, как говорится, купался в атмосфере цыганщины и нес туда изумительную «деликатность» толстовского отношения к людям.

Другой яркой проводницей толстовского понимания была Германова в роли Лизы. Она уже по внешности чрезвычайно подходила к образу толстовских женщин. Ее фигура, глаза, тон, вся повадка так и просились в Анну Каренину.

За образом Станиславского можно было узнать длинный ряд московских бар, сохранивших аристократизм во

всех взаимоотношениях, без всякого чванства, в простоте, деликатности и... инертности,— людей благородной мысли, приятных, но не способных к жизненной борьбе.

Великолепным типом этого же порядка, но более молодого поколения был Качалов (Каренин). Отлично схватили «толстовское» все вторые и третьи персонажи. Очень нравилась публике Лилина (Каренина).

Вообще, это был из тех спектаклей, как «Царь Федор», пьесы Чехова, «Братья Карамазовы», «На всякого мудреца...»,— которые часто приводят к мысли, что самое высокое в искусстве исходит только из недр глубоко национальных.

4

До революции актер воспринимал от автора образ по двум основным волнам: жизненной и театральной. Жизненная может снижаться до «житейской», до маленькой, бытовой, натуралистической правды; и может вздыматься до обобщения, до большой правды. Идеологическая линия спектакля поневоле старательно затушевывалась. На репетициях, в беседах о пьесе и ролях, в исканиях переживаний мы забирались глубоко в идеологию, а на спектакль выносили завуалированно. В восприятия современного актера ворвалась новая волна — социалистическая. Современный сценический образ создается из синтеза этих трех восприятий — жизненно-реального, социалистического и театрального.

На пороге новых течений в театре, на пороге новых социальных задач, на переходе к созданию новых образов, складывающихся в жизни Советского Союза, все более и более чувствуется разрыв между тем толстовским мироощущением, о котором я рассказываю, и задачами, вдохновляющими сегодняшнего актера.

Что вошло в психику сегодняшнего актера Художественного театра от переживаний его отцов, от этого «чеховского», «толстовского»,— нелегко еще определить. Что останется и будет помогать новым влияниям? А что будет задерживать стремление актерского темперамента отобразить новые жизненные образы? «Вишневый сад» и даже «Царь Федор» волнуют нового зрителя, может быть, не меньше, чем дореволюционного, хотя постановки не подвергались ни малейшим изменениям. Однако искусство актера органически не может быть оторва-

но от окружающей его жизни. А между тем рядом с чеховской лирикой и толстовской примиренностью звучит мужественной простотой и неустанным призывом к борьбе то «горьковское», что властно сближает сегодняшнего актера со всеми явлениями современности, от крупнополитических до мелкобытовых.

И в то время, когда пишутся эти строки, Художественный театр играет лучшие свои спектакли — «Воскресение» Толстого и «Враги» Горького,— сохраняя глубокую, всеми корнями связь со своими традициями и однако совсем не так, как играл бы эти пьесы прежде.

Социальное положение сегодняшнего актера так резко разнится от прежнего, замкнутого в стенах театра, широчайший жизненный поток страны так захватывает все его существо, что вместе с художественным наследием отцов его психика получает и новое содержание и новый закал.

СТАТЬИ. ЗАМЕТКИ. РЕЧИ. БЕСЕДЫ

О ДЕЯТЕЛЯХ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

ТАЙНЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБАЯНИЯ ГОГОЛЯ

В одном из своих писем Гоголь говорит: «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти-шести тысяч человек и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собой, разбирая ее по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом». И затем прибавляет: «Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра».

В этих строках вся сущность *психологии театра.* Какие бы течения ни увлекали драматическое творчество, в какие бы формы ни отливались сценические идеалы времени,— для театра остается неизменным *закон единого общего переживания.*

Всякое отдаление автора от этого закона угрожает ему равнодушием, а всякое приближение к нему дает автору огромную власть над театральной толпой.

Достижение этой власти так же бесконечно разнообразно, как разнообразны приемы творчества. Существует заблуждение, что так называемая сценичность не относится к области творчества, а лишь к умному, внимательному и расчетливому использованию условий сцены. Золя, как известно, решительно утверждал, что всякий умный писатель может быть драматургом. Но если это неверно само по себе, то относительно Гоголя такой взгляд был бы тяжким грехом неблагодарности.

Когда вдумаешься в психологию творчества такого произведения, как «Ревизор», тогда не знаешь, чему больше удивляться, какая из духовных сил, создавших эту комедию, возбуждает больше поклонения: та ли, которая вдохновляла поэта вылавливать из русской жиз-

ни ее самые типичные черты? Та ли, которая поднимала поэта до божеских высот, где находил он крепость и силу мудреца? Та ли, которая углубляла его взор до самых мелких и острых рисунков быта и сообщала автору радость правдивого, чистого, заразительного смеха? Или же та, которая складывала все эти черты в гармоническую картину характеров и столкновений, разбитую на акты, сцены и диалоги, та духовная сила, которая вводила эти акты, сцены и диалоги в неразрывную связь с театральной залой и которая есть гениальное *чувство сцены,* вдохновенное *чувство театра?*

Кто может уловить, где находится творческий первоисточник той или другой сцены «Ревизора»? Отлилась ли эта сцена в такую форму потому, что автор нашел ее наиболее соответствующей содержанию, или наоборот — сама сценическая форма вызвала из памяти поэта бытовую черту и самый сценический эффект сообщил ей определенное освещение?

Кто может сказать, чем возбуждается художественное творчество: идеей, сочувственной болью, усмешкой ли над пороком, или красотой и оригинальностью формы, дерзостью новизны ее?

Тем, что я называю сейчас чувством театра, Гоголь обладал в величайшей степени.

Чувством русского, реального театра.

На протяжении всей огромной работы над «Ревизором» он не перестает жить этой неразрывной связью своего замысла с театральной залой. Вдохновенно проникая в эту связь, он дает ей беспрерывное тепло, жизнь, вносит в нее волны возбуждения и подъемов и сам постоянно загорается ею. Только разгоряченный чувством театра, он дает волю темпераменту, который и увлекает его фантазию до высших сценических эффектов — эффектов новых, им самим создаваемых, а не заимствованных у французской драмы,— чего не избег даже его великий предшественник в области русской комедии — Грибоедов.

С какой силой, с какой простотой, с какой гениальной экономией происходит завязка пьесы! Вы знаете, что по теории драмы первое действие посвящается завязке, второе — развитию, третье доводит пьесу до кульминационного пункта, четвертое подготовляет развязку, которая заключается в пятом действии. Самые замечательные мастера театра не могли завязать пьесу иначе, как

в нескольких первых сценах. В «Ревизоре» же — одна фраза, одна первая фраза.

«Я пригласил вас, господа, для того, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор».

И пьеса уже начата. Дана фабула и дан главнейший ее импульс — страх. Все, что могло бы соблазнить писателя для подготовки этого положения, или беспощадно отбрасывается, или найдет себе место в дальнейшем развитии фабулы. Как сценически крепко надо было овладеть замыслом комедии, чтобы так смело и в то же время так просто приступать к ней!

Если бы вы взялись проследить шаг за шагом, сцену за сценой, развитие этой не сложной, не загроможденной фабулы, проследить не с точки зрения заложенных в пьесу нравственных проблем и не со стороны того общественного значения, какое имеют для нас нарисованные в комедии нравы, а исключительно со стороны ее сценической формы, то вас ни на минуту не покидало бы то радостное изумление, какое посылает нашей душе истинное искусство.

Нет возможности даже в самых подробных догадках охватить тот громадный, разбросанный, разорванный жизненный материал, который мелькал перед напряженным умственным взором поэта во все время его творчества. Встречи — постоянные и случайные,— наблюдения, воспоминания, образы фантазии, размышления, мечты — все, что питает дух великого человека, все это, мелькая, попадает в этот лучистый сноп внутреннего света, «второго зрения». Мелькает и исчезает с быстротой мысли. И только то задерживается, только то движение человеческой души, бытовая краска, жест, выражение лица, слово — только то останавливает на себе упорное и едкое внимание поэта, что поражает, волнует и радует его близостью, родственностью с его замыслом. Происходит непрерывный контроль в выборе материала. И если вообще этот контроль устанавливается тем, что мы называем «художественной идеализацией», и принадлежит всякому роду изящной литературы, то в комедиях Гоголя и в «Ревизоре», по преимуществу, этот контроль дважды, трижды, во сто раз усугубляется *чувством сцены*. Отсюда вся фабула, развивающаяся в такой простоте и последовательности, как будто бы это была сама жизнь, сами житейские будни, под напряженным напором чувства сцены получает сжатость, сочность и компактность.

Когда следишь за сценическим рисунком комедии, то иногда положительно думаешь, что это чувство театра руководило всеми духовными силами поэта.

Пока пьеса развивается еще в покое, чисто сценическое творчество еще не нуждается в особенном напряжении. В самом юморе Гоголя, в колорите, в красках, в миросозерцании, склонном всегда к обобщениям,— во всем заложено то, что вызывает «чудо театра», то обаяние, которое заражает аудиторию.

Как Пушкин одной своей сценой в корчме был провозвестником огромного цикла русских драм, как психологическими романами Достоевского питалась русская драматическая литература в течение двух десятков лет, как женские образы Тургенева вдохновляли русскую сцену, так Гоголь своими повествовательными сочинениями создавал сценический *язык* пьес, его остроту, меткость и красочность. Всякий драматург испытывал на себе обаяние сценичности гоголевского юмора.

И чувство театра удовлетворяется в полной мере, когда, несмотря на отсутствие так называемого сценического *движения,* на некоторый застой в развитии фабулы, писатель с увлечением отдается подробностям, согревая их своим юмором. Чувство театра удовлетворяется, потому что юмор этот, освещая подробности светом истины, имеет беспредельную власть над толпой, которая может «засмеяться одним всеобщим смехом».

Но с развитием фабулы сцена требует учащенного темпа, ее температура поднимается, пульс усиливается. Всеми своими нервами поэт чувствует, что для того, чтобы держать власть над театральной залой, нельзя уже оставлять действующих лиц в покое бытовых подробностей, смех может застояться, зала может остыть. Драматург с жестокостью хирурга отрезает все, что ему кажется лишним. (Охватить все далеко не так легко. Многое он заметит только гораздо позднее, когда комедия уже будет окончена.) Требуются сценические толчки...

И вот тут-то с особенным блеском обнаруживается сценический гений Гоголя. Он находит эти толчки не в событиях, приходящих извне,— прием всех драматургов мира,— откуда эта бедная событиями жизнь небольшого русского городка может давать интересные внешние события? Гоголь находит сценическое движение в неожиданностях, которые проявляются в самих характе-

рах, в многогранности человеческой души, как бы примитивна она ни была. Только человеческая душа дает ему материал для сценического развития фабулы. Углубляясь в определенные характеры, поставленные в известные условия, великий комик находит в них такие неожиданности, и эти неожиданности так поражают и наполняют душу художника таким радостным волнением, что он с непоколебимой убежденностью пользуется ими для сценического движения комедии. Он как бы ведет зрителя по пути самого углубления, какое пережил сам, стараясь сохранить свежесть своих непосредственных находок,— и в этом самом пути полагает радостное удовлетворение чувства сцены. Тогда поэту уже нет надобности сдерживать свой темперамент в известных границах.

До сих пор он не давал ему полной воли, потому что это могло внести поспешность там, где требовалось *эпическое* спокойствие, соответствующее эпическому застою русской жизни. Теперь же, как бы ни разыгралась его фантазия,— все ее источники покоятся в области найденной им *правды*. Никакие преувеличения, никакая сгущенность красок, никакая быстрота в смене настроений не изменят высшей, художественной правде. И если в четвертом действии этот кипучий, искрящийся темперамент выливается в ряд быстрых и шаловливых сцен, то в последнем он весь сгущается для того, чтобы сосредоточиться на большом финале комедии. Этот финал представляет одно из самых замечательных явлений сценической литературы. Вы его отлично знаете. Пользуясь теми же неожиданностями, которые гениальны по своей простоте и естественности, Гоголь выпускает сначала почтмейстера с известием, что чиновник, которого все принимали за ревизора, был не ревизор, потом, углубляясь в человеческие страсти, доводит драматическую ситуацию до высшего напряжения и в самый острый момент разгара страстей дает одним ударом такую развязку, равной которой нет ни в одной литературе. Как одной фразой городничего он завязал пьесу, так одной фразой жандарма он ее развязывает,— фразой, производящей ошеломляющее впечатление, опять-таки своей неожиданностью и в то же время совершенной необходимостью.

Но было бы легкомыслием считать этот финал только эффектным «театральным ударом». Еще после того, как письмо Хлестакова прочтено, несмотря на беспрерывный гомерический хохот, вы чувствуете, как комедия

быстро, неуклонно и с изумительной правдивостью начинает вздыматься до трагических высот. Мало того, вы чувствуете, как конкретный, бытовой случай переживания городничего и его окружающих, силою мощного темперамента во всеобъединяющей мысли поэта, вдруг освещается ярким, широким *обобщением,* которое в знаменитой «немой сцене» словно срывает внезапно все покровы быта и обнаруживает единую человеческую душу в ее огромном потрясении. Сколько раз вы ни смотрели «Ревизора», как ни были вы подготовлены, вы всегда бывали захвачены этим финалом, поразительным по красоте, по силе экспрессии, по необычайности и совершенной неожиданности формы, по вдохновенному сценическому расчету. Вспомните хорошенько, как ваши нервы доходили до высшего напряжения именно потому, что немая картина держится долго, очень долго. Вся аудитория также застывает в немом лицезрении, как и действующие лица на сцене. Неразрывная связь сцены с театральной залой достигает здесь идеальной силы.

Автор в своей ремарке требует, чтобы сцена держалась полторы минуты. Кто знает,— быть может, много раз переживая эту сцену, стараясь испытать все впечатление, какое она должна произвести в театре,— поэт почти точно вычислил длительность ее. Но, сколько мне известно, не было случая, чтоб она длилась более 52 секунд. И когда я спрашивал суфлера, который должен давать занавес, чем он руководствуется, то он ответил: «Я даю занавес, когда если бы еще секунда и мое сердце разорвалось бы». На одном из последних спектаклей я слышал, как дама, сидевшая в партере и добродушно хохотавшая весь вечер над городничим, через 15 секунд этой немой сцены, с ужасом, боясь нарушить тишину, проговорила: «Господи! с ним сейчас сделается удар». В собственном переживании она непосредственно и наивно почувствовала биение сердца городничего.

Великий драматург достиг того, что «толпа, ни в чем не сходная между собою», весь вечер смеялась одним всеобщим смехом и в конце была потрясена одним потрясением.

Русское общество любит литературу, театр, искусства. Но потому ли, что русское общество все еще никак не может устроить свою жизнь, освободить ее от гнетущих болей и забот, потому ли, что душевные горизонты русского человека так широки и многоцветны, что он ни-

когда не удовлетворится действительностью и его дух вечно останется ищущим и мятущимся, или потому, что искусства еще не вошли в его жизнь, как духовная пища первой необходимости,— русское общество в произведениях искусств интересуется больше всего почти только содержанием, тем «добром», которого «можно много сказать» с этой кафедры — театра. Форма мало привлекает его внимание. Но гений поэта, память которого мы чествуем в эти дни, имеет право на самое глубокое изучение его формы даже в наших условиях жизни, потому что он создал произведение театра, которое мы можем без малейшей натяжки назвать одним из самых совершенных и самых законченных произведений сценической литературы всех стран.

ОБ А. В. НЕЖДАНОВОЙ

— Я не могу говорить об А. В. Неждановой тоном авторитетного лица, как о певице, но рад о ней говорить, так как вообще человеку приятно поговорить о том, что дает ему большое наслаждение, всегда приносит большую радость.

Впервые я услышал А. В. Нежданову в то время, когда она была уже второй год на сцене. Помню, как в одном из антрактов (шла «Лакмэ»), я начал допрашивать покойного С. Н. Кругликова об его впечатлении. Сам же я был поражен неожиданностью, так как наличность такой прекрасной певицы на Большой сцене была для меня настоящим сюрпризом. Нежданова в то время, как артистка, была гораздо выше своей славы. Кругликов разделил мои восторги и сказал, что у Антонины Васильевны, по его мнению, очень большое будущее. Тут же был У., очень торжествовавший, так как А. В. Нежданова, кажется, обучалась в консерватории на его стипендию.

Вы спрашиваете меня о том, какова Нежданова как артистка, что есть в ней, в самом деле, что так очаровывает, так радует? Постараюсь ответить на это.

Помимо совершенно чудесного голоса и музыкальной техники, наше ухо очень чувствительно как ко всему пошлому, так и ко всему, что избавляет от пошлости, что в искусстве овеяно искренней простотой и настоящим душевным благородством, не тем бутафорским театрально-штампованным, к какому прибегают актеры, а яв-

ляющимся результатом хорошо воспитанной души. Вот эти черты — искренность, простота и настоящее благородство, мне кажется,— и удерживают Нежданову от тех опостылевших форм, которые царят на оперных сценах.

Я не скажу, что считаю ее по драматическому темпераменту лучшей или одной из лучших оперных певиц, но вкус и чувство правды удерживают ее от подделки под сценические страсти, которые никогда, в сущности, никого не волнуют. Это чувство правды, в связи с ее чудесным голосом и прекрасной манерой пения, делает Нежданову необыкновенно гармоническим сценическим явлением.

РЕЧЬ НА 50-ЛЕТНЕМ ЮБИЛЕЕ Г. Н. ФЕДОТОВОЙ

8 января 1912 года

Высокоуважаемая и дорогая Гликерия Николаевна!

В большой, объемистой книге, не изданной, не напечатанной, но крепко хранящейся в памяти ваших сверстников, книге, рассказывающей о ваших артистических деяниях, написанной на протяжении пятидесяти лет, есть глава, принадлежащая Московскому Художественному театру.

Конечно, не нам судить о ценности этой главы в расцвете русского сценического искусства, но наши сердца, полные глубокой и страстной благодарности, подсказывают нам право громко сказать, что вы сделали для нас, что может сделать энергия одной личности, когда вся она направлена к созданию прекрасного.

Уже наши первые шаги овеяны вашей чудесной энергией. С величайшей искренностью признаем мы, что и на всем движении нашей работы мы смотрели на вас — в лучшем смысле слова — как на светоч. На протяжении с лишком двух десятков лет мы не имели перед собой примера более яркого, более блестящего, как пример вашей артистической личности. И косвенно, созданием прекрасных сценических образов, и в непосредственном общении вы учили безраздельно отдаваться своему искусству, вы учили преданности, близкой к обожествлению его, вы раскрывали радость и красоту долга, вмещавшего в себе всю радость жизни. Всегда убежденная, всегда решительная и смелая, вы возбуждали негодование ко

всему пошлому и вульгарному, вы непрерывно толкали по пути к углублению в человеческую душу и к поэтичному воспроизведению ее.

Надо было в самой работе, в совместных исканиях испытывать ваше влияние, чтобы оценить во всей полноте красоту вашей неиссякаемой энергии и высоких образов.

И лучшее выражение благодарности, какое мы можем принести вам сегодня, в день вашего полувекового горения для искусства,— это наше обещание передавать ваши заветы дальше, следующим поколениям.

В этом обещаем и клянемся.

О Г. Н. ФЕДОТОВОЙ

Из воспоминаний
(1939 г.)

Книгу о Федотовой давно надо было написать.

Мне хочется подчеркнуть одно качество в этом образе — качество, которое было необычайно присуще индивидуальности Федотовой, но которое вообще трудно объяснимо. Это то, что называется «обаянием». Оно трудно объяснимо и потому, что является излучением целого комплекса и физических данных артиста — голоса, дикции, пластики, мимики — и душевных черт артиста, лирической заразительности, и потому, что восприятие этого «обаяния» зрителем в какой-то степени субъективно, зависит от вкуса, от художественного воспитания, присущего целой эпохе. И в данном случае я говорю не только за себя, а именно за большую публику, за русскую театральную залу эпохи Федотовой.

Когда я увидел Федотову в первый раз в 1876 году в «Мертвой петле» Николая Потехина, я как бы сразу влюбился. И тут же, студентом первого курса, на целый ряд спектаклей не мог оторваться от Малого театра. Она только что вернулась с гастролей и выступала в своих лучших тогда ролях — в «Каширской старине», «Сумасшествии от любви», «Блуждающих огнях». Влюбился и, в сущности говоря, так и оставался влюбленным более сорока лет, несмотря на расхождения и споры.

Самой характерной чертой ее личности была прежде всего властность — это была настоящая властная натура.

Трудно было не подчиняться ей. Я бы сказал, что эта черта доминировала не только во всех ее жизненных взаимоотношениях, но и во всех ее артистических работах, на сцене, на репетициях, в самом характере ее творчества, во всех ее ролях, особенно в любимых ею, в которых она гастролировала.

В другом месте я рассказывал, что в определенный, довольно большой отрезок времени в Малом театре две артистки — Федотова и Ермолова — до такой степени владели и репертуаром и любовью всей театральной публики, что пьеса без участия той или другой из них была уже тем самым обречена самое большее — на скромный успех. Если участвовали в пьесе обе, то это обеспечивало длинный ряд полных сборов.

Но дело не только в этом. Если в пьесе участвовала Ермолова, то вся организаторская сторона репетиций, все достижения, стройность спектакля находились в руках режиссера и участвующих актеров, и нельзя было поручиться за то, что подготовка пьесы будет проведена в атмосфере высокой художественной дисциплины. Все ложилось на плечи исполнителей и, в особенности, конечно, самой Ермоловой.

Совсем другая картина репетиций была, если в пьесе играла Федотова. Она не только была занята своей ролью — она следила за всем спектаклем. Она в сторонке, около кулис, слушала репетиции сцен, в которых и не участвовала. Конечно, и актеры, занятые в пьесе, тоже хоть бегло, а следили за тем, как налаживаются роли у товарищей, но говорили об этом, обмениваясь мнениями с осторожностью, похожей на равнодушие, в «курилке», заглазно. А Федотова, не считаясь ни со своими правами, ни с самолюбием товарищей, иногда мягко, а иногда и очень жестко вмешивалась в работу всех актеров. И все чувствовали, что где-то тут, под боком, за каждой сценой следит зоркий упорный глаз, контроль, не допускающий никакого успокоения или лени. Понятно, что распределение ролей в пьесе, в которой она участвовала, не могло обойтись без ее участия.

Был такой случай, может быть, настолько смешной, что неудобно рассказывать его в предисловии к серьезной книге, но уж очень типичный. Захожу я в Малый театр вечером за кулисы, в режиссерскую, к главному тогда режиссеру Сергею Антиповичу Черневскому. Сидим, беседуем о том, о сем. Он мне рассказывает:

— Я всегда перед спектаклем отдыхаю. Сегодня перед спектаклем спал и вдруг с криком проснулся. Жена (артистка Щепкина) прибегает: что случилось? Рассказываю ей кошмарный сон. А сон был такой. Будто бы идет спектакль «Мария Стюарт». Первое действие, в котором Марию играет Ермолова, прошло вполне благополучно. Подходит второе действие с Елизаветой — Федотовой. В антракте я с двойным вниманием осмотрел сцену — все в порядке. Вот Федотова уже на троне. Придворные окружают. Можно начинать. Открыли занавес, и вдруг слышу — какая-то странная пауза, и затем Федотова громко говорит: «Это что же за лохмотья на придворных? Я играть не стану!» И сходит со ступеней трона при открытом занавесе. Я с криком и просыпаюсь.

Вот сон режиссера, который не испытывает особых волнений, когда в пьесе играет одна Ермолова, мягкая, не вмешивающаяся, если волнующаяся, то где-то в стороне, в своей уборной. А вот если играет Федотова, при ней все кругом должно ходить на цыпочках.

Или часто бывало так. Что-то делается, по ее мнению, нехорошо, но сказать решительно это в лицо тому, от которого это «что-то» зависит, почему-нибудь неудобно. И вот Гликерия Николаевна начинает говорить о чем-то, как будто даже неподходящем, с какой-то особенно въедчивой энергией... одно... другое... третье... Слушающий перестает ее понимать, у него начинает путаться в голове, он никак не может догадаться, чего она хочет, «куда она гнет». А она продолжает, как выражались: «она-то крутит, она-то крутит!», пока он, совершенно растерянный, не спрашивает:

— Да вы скажите, чего вы хотите?

Она и еще будет говорить, что ничего не хочет, что ей это вовсе не нужно, а что это нужно для него самого. И в конце концов каким-то особенным приемом, убедительностью доведет до того, что он сделает все так, как она находит нужным.

Не надо забывать, как готовились спектакли до театральной реформы 1882 года, пока была монополия императорских театров. В году ставилось не менее двадцати пяти — тридцати пьес; всегда в бенефисы. Никаких генеральных репетиций не было и в помине. Даже такая пьеса, как «Медея», готовилась, вероятно, не более недели. Роль у Гликерии Николаевны была, наверное, зна-

чительно раньше, но репетиций на сцене было вряд ли более пяти—семи. И костюмы-то надевались первый раз прямо на спектакле, после примерки у портних.

Федотова играла во многих моих пьесах. Я не помню ни одной из них, чтобы, кроме обычных репетиций на сцене Малого театра, она не устраивала еще частных у себя в доме, находя, что необходимо между несколькими актерами интимно, внимательно, а может быть, иногда гневно разобраться в том, что не ладится.

Роли ей никогда *не назначались*. Ни директор, ни режиссер не могли бы отвечать за то, что она будет играть в пьесе. Требовалось всегда, чтобы автор получил разрешение от самой Федотовой. И бралась она за новые роли с большим разбором.

А ведь это было и в то время, когда главным заработком артиста было не жалованье, а «разовые». Стало быть, чем больше игранных спектаклей, тем крупнее вознаграждение. Например, знаменитый актер Шумский играл почти во всех спектаклях. Он пользовался большим влиянием, авторы дорожили его участием и рады были, если он играл хотя бы маленькую роль. Федотову подобные соображения не могли заставить играть в пьесе, если роль ей не нравилась.

Не знаю, каким эпитетом определить ее преданность высокому искусству. Эта преданность, эта любовь пронизывает и наполняет всю ее жизнь.

Между прочим, такая черта: в дни, когда она играла большую роль, она никого не принимала. Она с утра была в атмосфере той пьесы или роли, которую она должна была вечером играть. Так ее приближенная н говорила в подъезде пришедшему или приехавшему гостю, негромко, конфиденциально:

«Сегодня она играет, принять никак не может».

Эта любовь к искусству, к лучшим его образцам, воспитанная классическими произведениями русской литературы и лучшими исполнителями знаменитого Малого театра, была ее атмосферой, была неотделима от всего быта ее домашней жизни. Строго отвечающим этой атмосфере было и воспитание сына, Александра Александровича. Пушкин был кумиром дома. Толстого, Тургенева, Грибоедова Александр Александрович должен был знать и знал досконально. И отношение к людям, к друзьям, знакомым, к общественности всегда базировалось на благороднейших идеях русской поэзии.

Федотова не переставала учиться, в самом буквальном смысле слова, до старости лет. Не раз она говорила мне, что простоте учится у Ольги Осиповны Садовской.

И вот, замечательный случай: никогда в жизни ни в одной роли она не была так изумительно, глубоко *проста,* как в своем последнем выходе, на пятидесятилетии ее сценической жизни, в роли царицы Марфы. Не было в зале человека, который не был бы потрясен именно необычайной простотой, никогда в такой степени раньше ей не свойственной.

Об отношении ее к Художественному театру, ко всей его истории, начиная с зарождения в кружке Станиславского и в Филармоническом училище, можно сказать кратко: во всем Малом театре не было ни одного лица, ни одного артиста, кто бы, как она, принимал так близко к сердцу все наши — мои, Станиславского и наших артистов — радости, волнения, тревоги, разочарования, надежды и творческие стремления. Она глубоко интересовалась всем нашим делом со всеми его малейшими подробностями и не раз оказывала огромную моральную поддержку.

ЛЮНЬЕ-ПО

Беседа с Вл. И. Немировичем-Данченко

Сегодня в Художественном театре состоится лекция известного французского режиссера, создателя театра «L'Oeuvre» — Люнье-По.

В Москве г. Люнье-По появляется впервые, и его имя большой публике или мало известно, или вовсе не известно. Но уже то обстоятельство, что Художественный театр отдал в распоряжение г. Люнье-По свой зал и взял на себя организацию лекции, должно заставить публику отнестись к выступлению г. По с интересом.

Вчера наш сотрудник беседовал о г. Люнье-По с Вл. И. Немировичем-Данченко.

— С Люнье-По,— рассказывает Вл. И. Немирович-Данченко,— нас познакомила Элеонора Дузе. Это было десять лет назад, когда Художественный театр уезжал на гастроли за границу. Элеонора Дузе настаивала, чтобы мы посетили Париж, и рекомендовала нам г. Люнье-По, указав, что он был первым человеком, показавшим ее Парижу. Отсюда началось наше знакомство с г. Люнье-По.

Что такое представляет собою г. Люнье-По?

Мятежник в искусстве — так хочется определить его деятельность.

Г-н Люнье-По начал свою театральную карьеру в любительском кружке, вдохновляемом протестом. Театральное искусство в Париже остановилось на мертвой точке. Сценические формы заштамповались, пьесы стали походить одна на другую.

И вот театральная и литературная молодежь решила создать кружок, который освежил бы театральную атмосферу.

Из этого кружка вышли впоследствии Жорж Бурдон (главный товарищ г. Люнье-По), Люсьен Клотц (впоследствии министр финансов), Роберт де Флер (драматический писатель), Энекен (председатель общества французских драматургов) и др.

Кружок просуществовал недолго и, заслужив репутацию революционного, распался.

Если публика думает, что революционизировать искусство на Западе легко,— она ошибается. На Западе это гораздо труднее, чем у нас, в России.

Я даже думаю, что нигде нет такой благоприятной почвы для пропаганды новых форм, как в России.

Может быть, постоянный интерес к новой форме находится в нашей склонности к идеализации, мечтательности. Может быть, происходит от той женственности славянской души, о которой в последнее время много говорят.

Может быть, на наше счастье, душа наша еще так молода, что обладает большей жаждой новизны, чем душа наших западных друзей, но только наши благородные союзники в театральном искусстве давно уже отличаются удивительным консерватизмом. Правда, в известном отношении драматическое искусство во Франции все еще стоит на недосягаемой для нас высоте, но все-таки меня всегда удивляет, как французы могут довольствоваться своим искусством и прославлять его, закрывая глаза и уши на все, что к ним могло бы проникнуть из других стран.

Дело Дягилева не опровергает этого. Сколько это стоило Дягилеву энергии, сколько он затратил времени и денег на пропаганду русского искусства во Франции? И все-таки до сих пор он питает не широкую публику, а лишь очень малочисленный кружок парижских богачей.

Вернемся к г. Люнье-По. Заявив себя революционером в искусстве, г. По, тем не менее, нашел нужным пройти школу. После того как основанный им кружок распался, г. Люнье-По поступил в Парижскую консерваторию, которую окончил с наградой. Ему, как и всем лауреатам консерватории, открывались двери Французской комедии или Одеона, но его, мятежника, проторенная дорога не манила.

В это время в Париже уже работал Антуан. К нему и потянуло молодого новатора. С Антуаном г. Люнье-По работал по режиссерской части, кажется, под псевдонимом Филиппи.

Почему они разошлись — я не знаю. Кажется, из-за разногласий по поводу репертуара.

По-моему, этих двух выдающихся французских театральных деятелей нужно оценить так:

Антуан революционизировал сценическую форму.

Люнье-По подходил к той же цели со стороны новых пьес. Он тянулся к тому репертуару, который уже сиял на Востоке и на Севере.

Если память мне не изменяет, то поводом к раздору между г. Люнье-По и г. Антуаном было требование г. Люнье-По, чтобы театр занялся Метерлинком, которого Париж еще не знал.

Разойдясь с Антуаном, Люнье-По создал свой театр.

Затея была довольно оригинальна. Театра в том смысле, в каком принято понимать театр, у г. По, в сущности, никогда не было. Была только фирма. Когда Люнье-По охватывала мысль показать Парижу что-нибудь новое и яркое из заграничной литературы, он собирал труппу, снимал театр и под фирмой «L'Oeuvre» ставил пьесу.

Сколько я помню, «L'Oeuvre» дал Парижу «Женщину с моря» Ибсена, «Пелеаса и Мелисанду» Метерлинка и «На дне» Горького. В последней пьесе Василису играла Элеонора Дузе, а Настю — наша теперешняя гостья, г-жа Сюзанна Депре.

В театральных и литературных кружках Парижа г. По называли «немножко безумным» или «всегда безумным».

Рекламировать свое дело г. Люнье-По никогда не умел. Сужу по тому, что он взялся анонсировать приезд Художественного театра в Париж и ничего сделать не сумел, несмотря на очень большое желание.

Я уже пять лет не был в Париже, и когда на этих днях заговорил с г-жой Сюзанной Дюпре и г. Люнье-По, то на меня как бы сразу пахнуло обаянием того недосягаемого во французском искусстве, о чем я сказал выше. Того, что делает это искусство, несмотря ни на что, плодом высшей культуры нации.

Я говорю об этой изумительной, легкой, музыкальной, красивой, четкой сценической речи парижских актеров.

Говорю о том, что в театре называется, по-видимому, малозначащим словом «дикция».

Мне кажется, что такую дикцию может создать только громадная вековая творческая работа сценического искусства. Дикция парижских актеров — не только хорошо поставленный звук и четкая, выразительная артикуляция. Дикция парижского актера согрета и темпераментом. Французский актер как управляет этим темпераментом, так и подчиняется ему. В дикции и внутренний художественный замысел образа, и четкое сдержанное выполнение его. Актеры, дошедшие в этом искусстве до такой высоты, сводят до минимума необходимость других театральных атрибутов для достижения своих художественных задач.

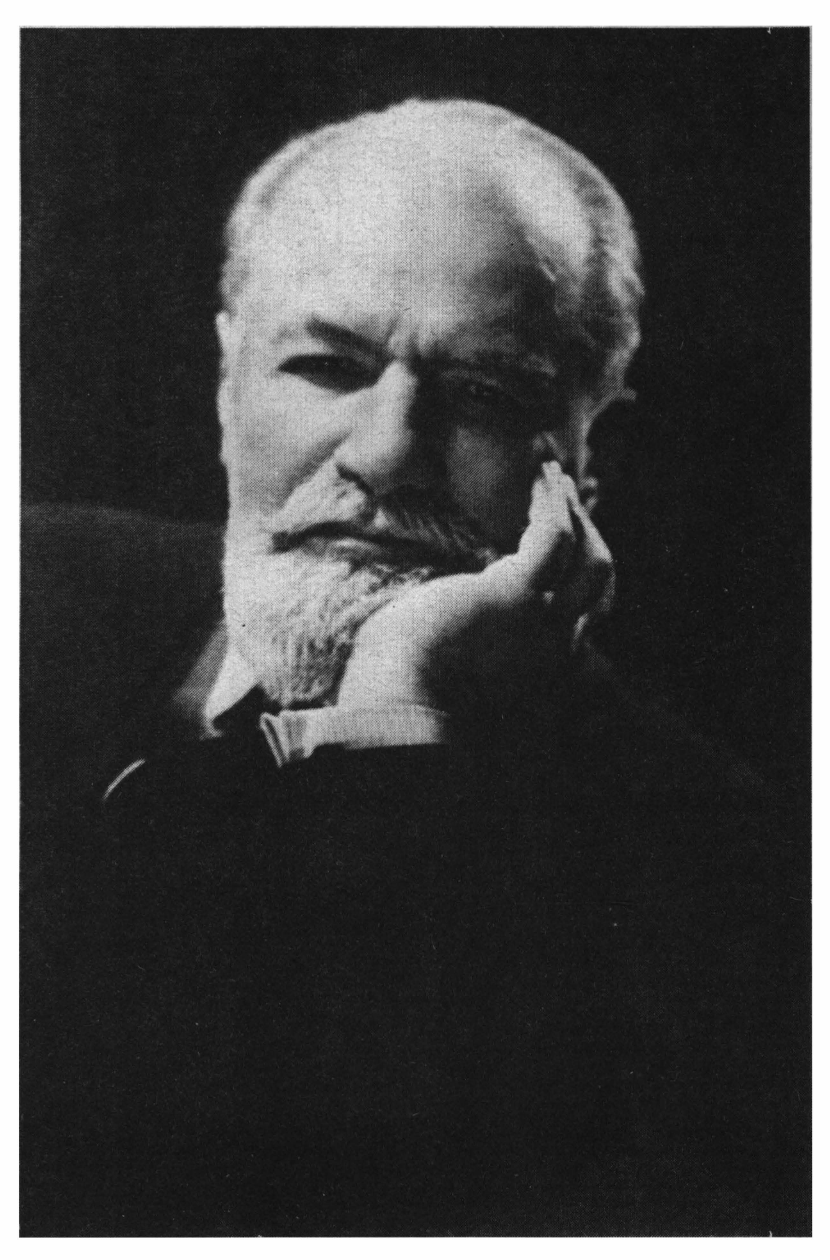
Г-жа Сюзанна Депре и г. Люнье-По особенные мастера владеть этим качеством, и, повторяю, даже после непродолжительной беседы с ними на меня пахнуло очарованием искусства парижских актеров.

ИЗ ЛЕКЦИИ О М. Н. ЕРМОЛОВОЙ

(1919 г.)

Трудно даже приблизительно представить себе те условия, в которых появился этот талант, в которых находился знаменитый тогда и сохранивший свою славу московский Малый театр. Ермолова [пришла на сцену] из Театрального училища. Теперь уже нельзя встретить подобного казенного учреждения.

Большое, прекрасное в смысле крепости здание, при нем много всяких служебных квартир; жизнь более или менее сытая, и воспитание институтско-семинарское под руководством чиновников, иногда подходящих к делу, иногда совершенно неподходящих.



ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО



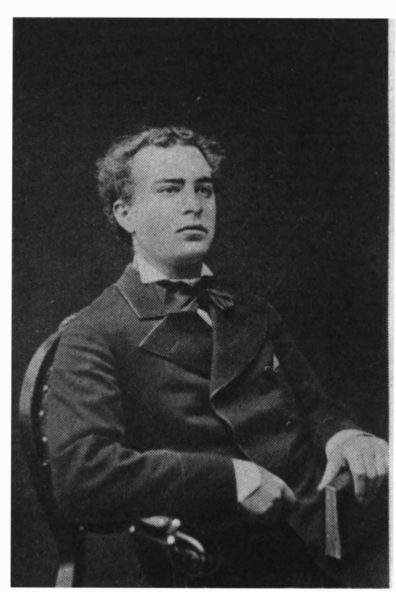


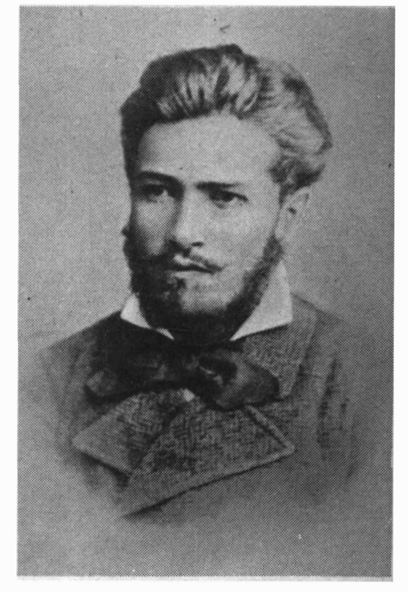


И. В. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО,
ОТЕЦ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО. *Конец 1860-х гг.*

А. Г. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО,
МАТЬ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО,
и В. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО, ЕГО СЕСТРА. *1890-е гг.*

Е. Н. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО,
ЖЕНА ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО





УСАДЬБА КОРФ, ГДЕ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО НЕРЕДКО ПРОВОДИЛ ЛЕТНИЕ МЕСЯЦЫ

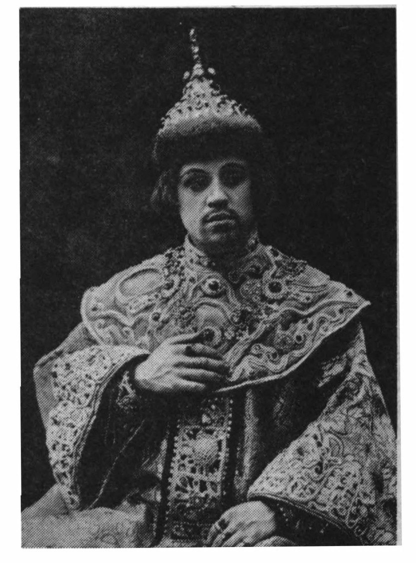
И. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО, БРАТ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО. *1870-е гг.*

ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО. *Конец 1870-х гг.*



С. Т. МОРОЗОВ. *1899 г.*





ГРУППА АРТИСТОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА.
В ЦЕНТРЕ А. П. ЧЕХОВ, КРАЙНИЙ СЛЕВА —
ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

Г. Н. ФЕДОТОВА В ПЬЕСЕ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО
«НОВОЕ ДЕЛО»

И. М. МОСКВИН В РОЛИ ЦАРЯ ФЕДОРА В ПЬЕСЕ А. К. ТОЛСТОГО
«ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ». *1916 г.*





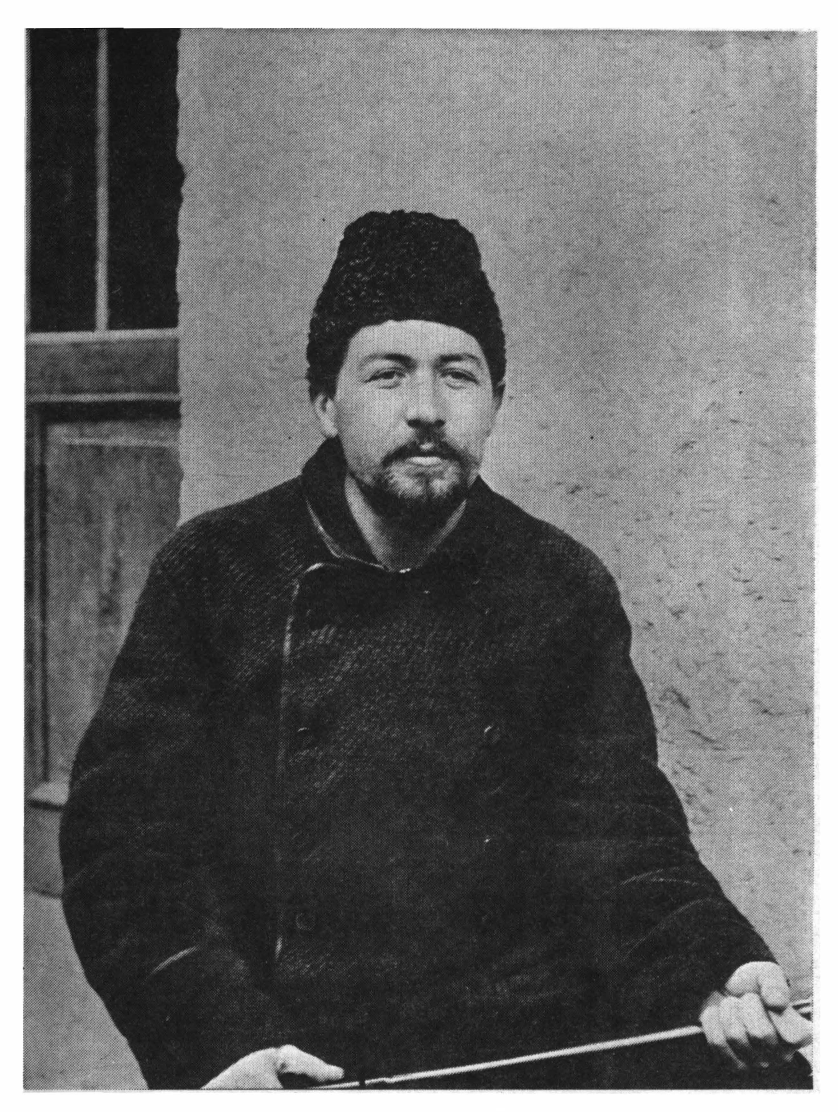
О. Л. КНИППЕР-ЧЕХОВА. *1903 г.*

Е. Я. ЧЕХОВА, МАТЬ А. П. ЧЕХОВА. *1880-е гг*

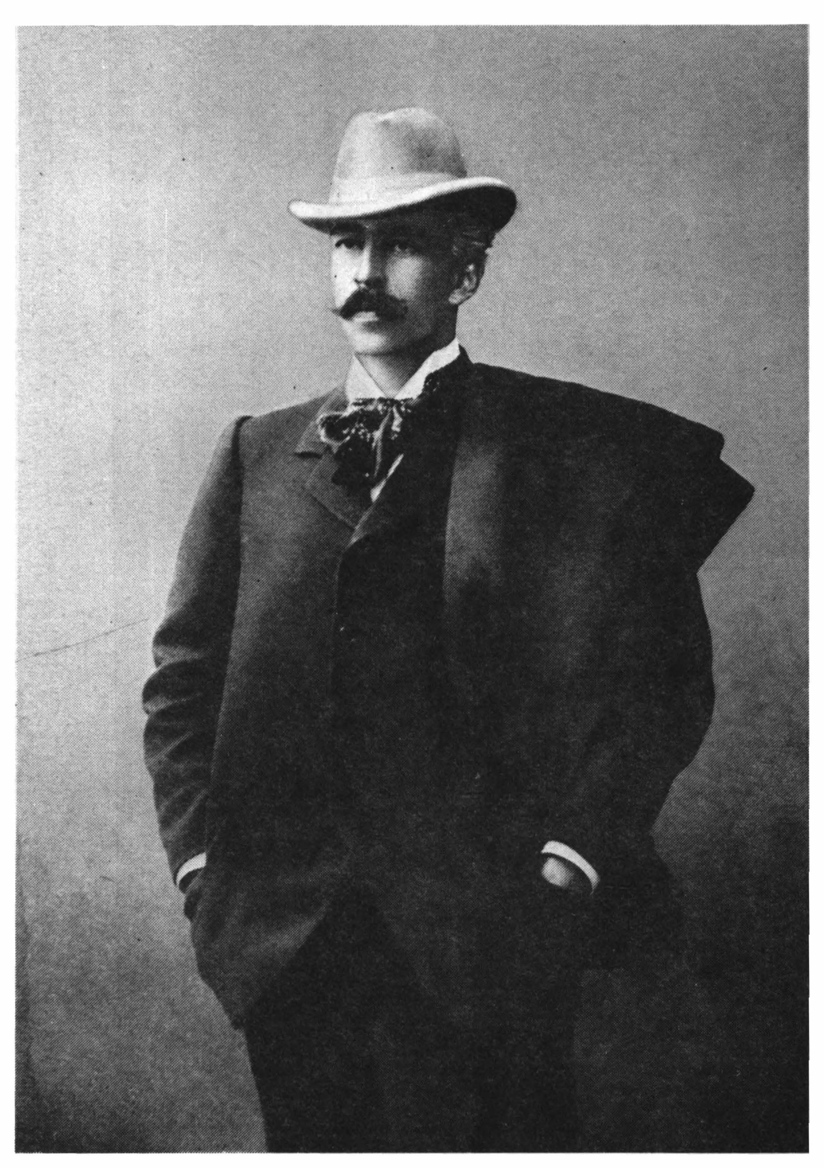
ДОМ А. П. ЧЕХОВА В ЯЛТЕ



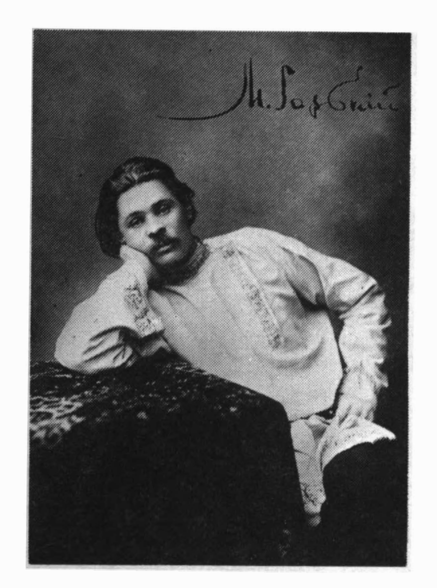
П. М. СВОБОДИН, А. С. СУВОРИН (сидят);
В. Н. ДАВЫДОВ, А. П. ЧЕХОВ (стоят). *Около 1898 г.*



А. П. ЧЕХОВ. *1897 г.*



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ. *1900 г.*









М. ГОРЬКИЙ. *1901 г.*

А. И. СУМБАТОВ-ЮЖИН. *1890 г.*

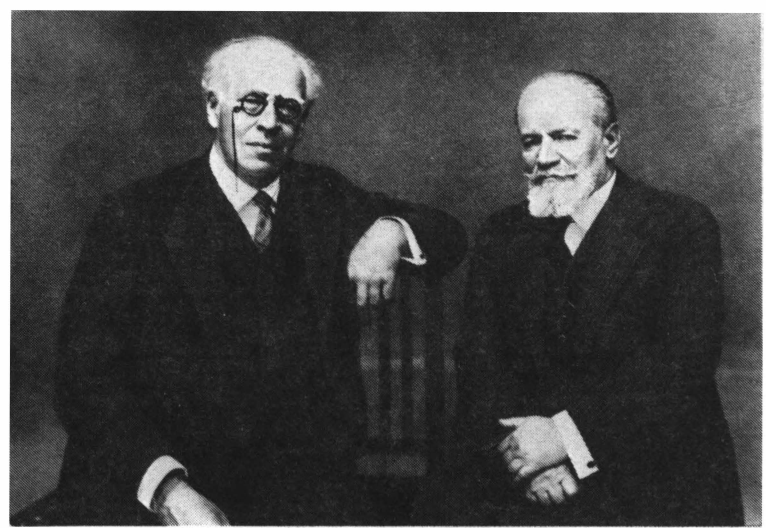
ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО. *1903 г.*

А. П. ЛЕНСКИЙ

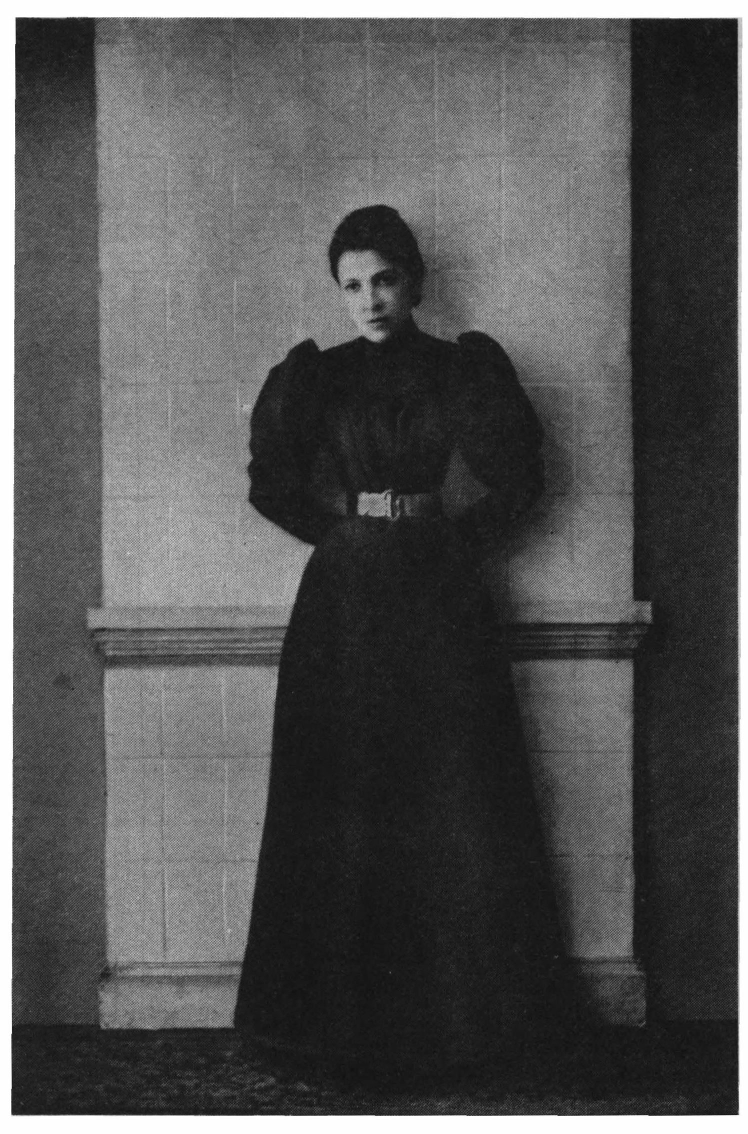


ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

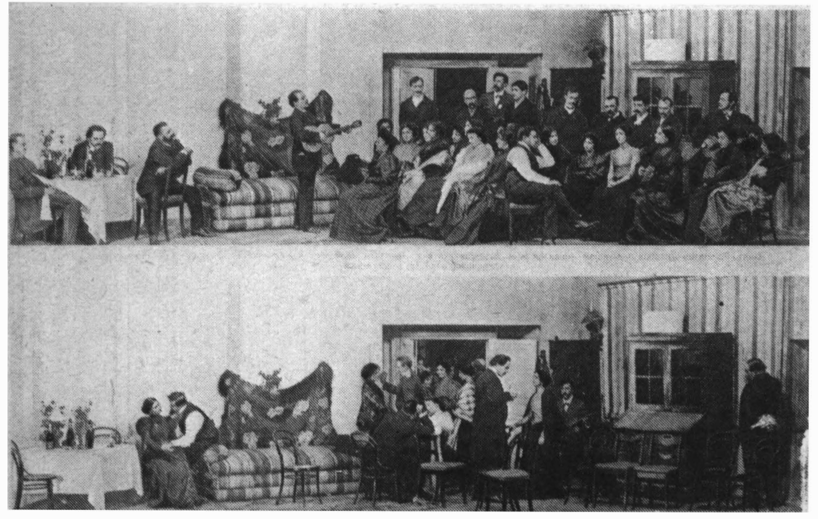
ГРУППА УЧАСТНИКОВ ПЕРВОЙ ЗАГРАНИЧНОЙ ПОЕЗДКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА. *1906 г.*



К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ и ВЛ И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

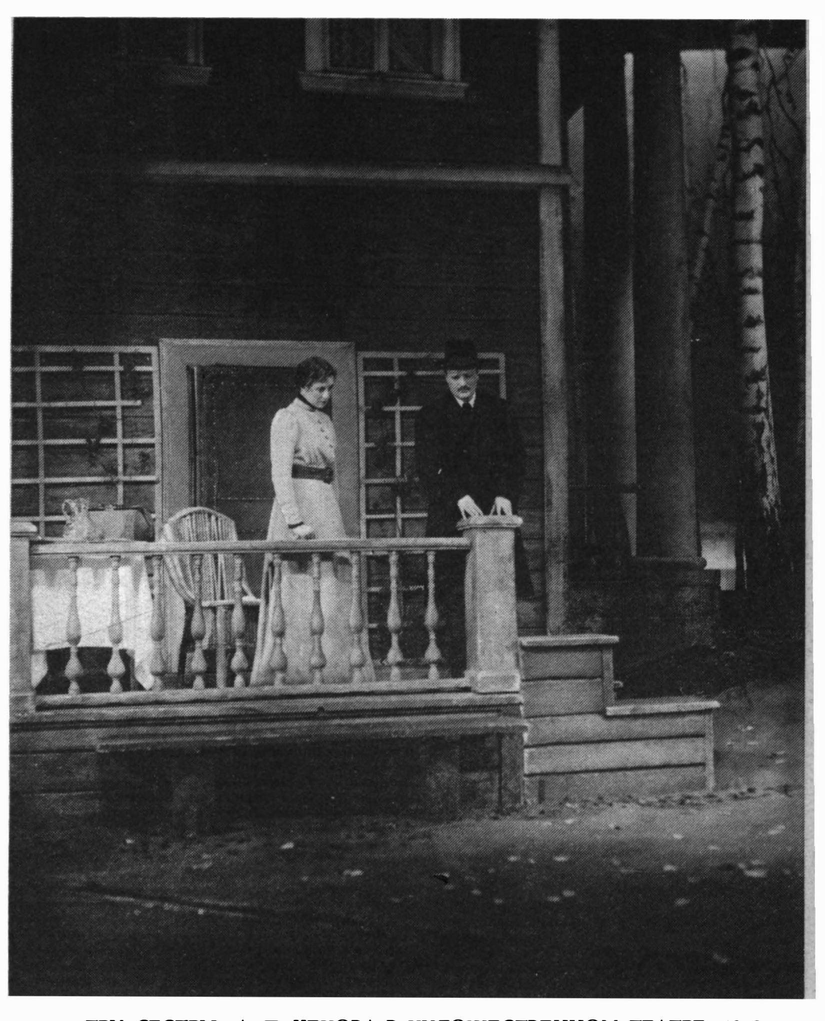


М. Г. САВИНА В РОЛИ ВАЛЕНТИНЫ В ПЬЕСЕ
ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО «ЗОЛОТО»

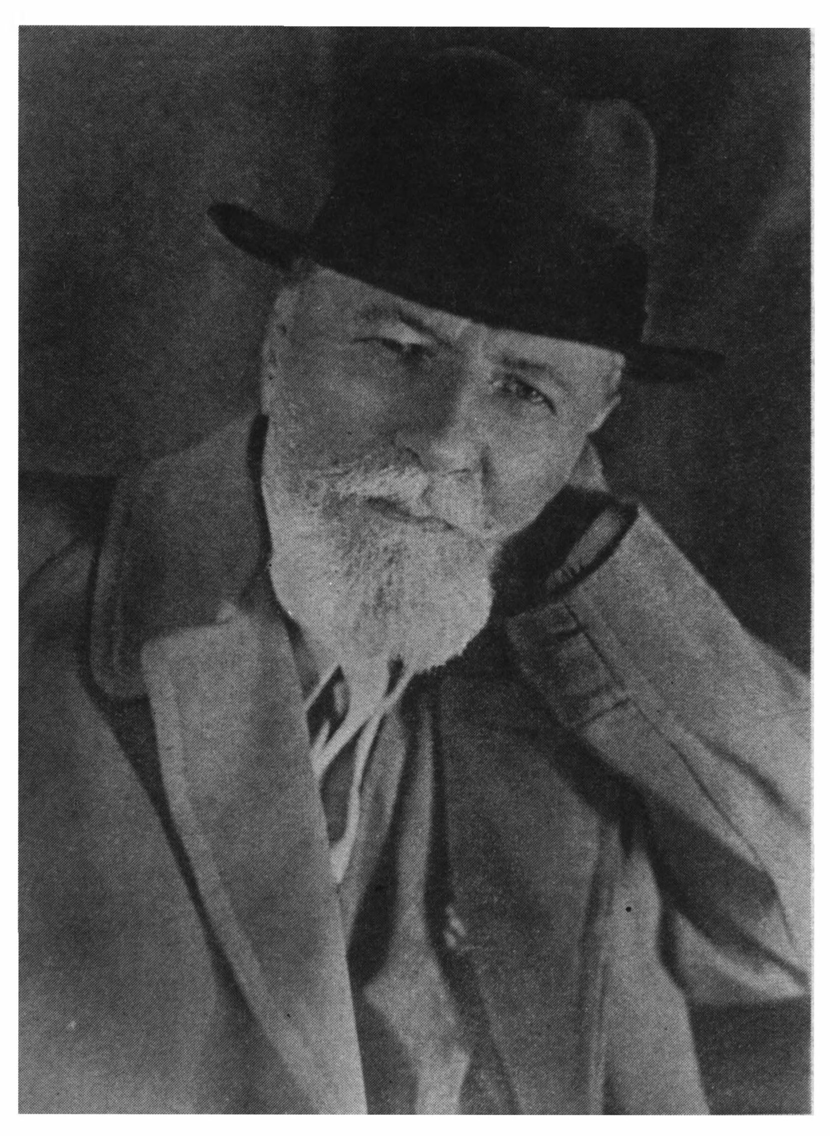


«НА ДНЕ» М. ГОРЬКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ. *1902 г.*

«ЖИВОЙ ТРУП» Л. Н. ТОЛСТОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ. *1911 г.*



«ТРИ СЕСТРЫ» А. П. ЧЕХОВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ. *1940 г.*



ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО. *1941 г.*

В Театральном училище был свой директор. Дирекция императорских театров находилась в Петербурге. Иногда здесь были хорошие директора, как, например, Шаховской, о котором вспоминают с удовольствием. Он, говорят, и понимал и любил искусство. Я еще застал директора Бегичева, это был последний перед реформой 1882 года. Он послужил моделью для чеховского Шабельского в «Иванове». Жалованье полагалось директору семьсот двадцать рублей в год, а проживал он, как рассказывали, около тридцати тысяч. Ему предоставлялось набирать эти тридцать тысяч, как он хочет; отчасти поэтому бывали артисты и артистки, занимавшие недурное положение, но не имевшие на это никакого права. Помню, была артистка, которая играла только раз в год. Она жила круглый год в Варшаве, приезжала в Москву, брала свой бенефис и уезжала.

Школа была главным образом балетная. Поступали туда большею частью родственники или близкие служащих в театре. Со стороны в школу шло очень мало, потому что в так называемом «обществе» отношение к актерской профессии все еще было очень подозрительным. Не только всем ученикам говорили «ты», но и к актерам директора обращались на «ты». Мало того, первые актеры говорили «ты» маленьким актерам.

Театральная школа носила характер закрытого учебного заведения с дортуарами, экономами, кастеляншами, отпусками домой по воскресеньям и т. д. Воспитанницы носили определенную форму. Учили танцевать и элементарным наукам, а в драматическом отделении — декламации и практическим упражнениям. Учили вообще балетному искусству, а если кто казался для балета бездарным, то посылали посмотреть, не годится ли в драму. Когда Самарину в драматическом отделении показали Ермолову, то он сказал: «Нет, уж пусть танцует «у воды». В дортуарах девочки десяти, двенадцати, четырнадцати лет проводили вечера в ярких мечтах. Федотова рассказывала, как их возили смотреть знаменитую французскую трагическую актрису Рашель, как после этих спектаклей они возвращались в дортуары и играли, закутываясь в простыни, подражая Рашель. Однако тринадцати лет Федотова уже играла в Малом театре водевили.

Ермолова выступила, когда ей было шестнадцать лет. Случилось это, как рассказывают, так: заболела Федо-

това — молодая любимица публики,— а предстоял бенефис Медведевой, первой драматической актрисы театра. Ставили пьесу «Эмилия Галотти». Для бенефиса наступил кризис, а бенефисы были каждую пятницу. Каждую пятницу шла новая пьеса. И бенефис для актрисы — половина всего годового содержания. «Эмилию Галотти» нужно было поставить во что бы то ни стало. Кто-то обратил внимание на воспитанницу Ермолову. Роль была приготовлена в несколько дней, тем не менее успех был необыкновенный. Вероятно, неопытность, неловкость, угловатость и даже недостаточная подготовленность — все это было покрыто чем-то самобытным, ярким, исключительным, что властно захватило зрительную залу и что с первых же шагов зазвенело, как глубинная сущность артистической индивидуальности.

Рассказывают, что потом карьера Ермоловой развивалась очень медленно и что причиной этому были закулисные интриги. Я думаю, здесь было много преувеличений. Надо знать условия театра вообще и, в частности, условия театра с «сильным» репертуаром, когда не так-то легко вводить новую исполнительницу. Я впервые увидел Ермолову всего через шесть-семь лет, а слава у нее уже была огромная.

Когда я припоминаю Ермолову в эти 1877—1880 годы, то мне кажется, что ее успех не был только обычным успехом очень выдающейся артистки. С нею как-то самое театральное искусство вздымалось на особую, идейную высоту. И с точки зрения чистого искусства и с общественной.

Во-первых, в Малом театре в эту пору если не боролись, то параллельно шли два течения. Одно — такое, которое в обиходе называли искусственной игрой, а другое — которое называли правдивой, жизненной игрой. Эту правдивость, как рассказывает история, принес на сцену Щепкин. Школа Щепкина была искусством сценической простоты, и когда взошла звезда Ермоловой, представительницей этой школы была Медведева. Она находилась в такой поре, когда артистка вполне овладела всеми своими средствами и хочет, для продолжения себя в искусстве, отдать кому-то свои достижения. На другой стороне был Самарин, очень большой талант, но как бы никогда, ни в каких ролях не желавший расстаться с театральной красотой французской мелодрамы. Его сверкающей блеском ученицей была Федотова.

Между этими двумя течениями не было такой пропасти, какая наблюдается теперь между направлением, положим, Художественного театра и тем, где требуется полная оторванность от быта. Федотова с Самариным также искали высшей, но театральной простоты, а Ермолова с Медведевой не замыкались в простоте будничной. И чем дольше впоследствии работали на одних подмостках эти две замечательные артистки — Федотова и Ермолова,— тем меньше слышалась разница в акцентах искусства каждой. И в вечер своего 50-летия Федотова в царице Марфе явила такое поразительное достижение простоты, которое говорило о ее неустанном труде в направлении реализма даже в годы невольной оторванности от театра.

Но в те отдаленные времена «приподнятый» мелодраматический тон выдерживал в Малом театре борьбу с тоном Садовских, и сторонники «правдивой» игры обрадовались Ермоловой, как бы увидев в ней настоящего вожака нового течения в противовес имевшей громадный успех и владевшей всем репертуаром Федотовой. И хотя на стороне последней было преимущество виртуозности и, если можно так выразиться, художественной прочности, то на стороне Ермоловой было больше остроты успеха, его молодого шума.

Об этом мне и хочется сказать.

Самая сущность таланта Ермоловой заключается, во-первых, в ее поразительном темпераменте, в необыкновенной легкости, с которой она загорается сама и зажигает слушателей. Это то, что не поддается никакому анализу, что нельзя сделать никакой школой, что дает такую непреоборимую власть над толпой. Но это качество приобретало особенную силу, получало чрезвычайное значение, когда распространялось на произведения возвышенных идей, требовавших героического энтузиазма, когда в инертную, политически порабощенную театральную толпу бросался пылкий призыв к борьбе за свободу, за справедливость.

Понятно, что это волновало особенно открытые сердца молодежи. Семидесятые годы отмечены сильным революционным брожением в низах, молодежь работала только в подполье и отзывалась на спектакли Ермоловой с такой горячностью, с какой не могла отзываться публика партера. Для либеральной и революционной молодежи она была настоящим кумиром, особенно в

концертах, где выступала очень скромно одетая, в черном шерстяном платье, что еще больше украшало ее в глазах ее публики.

Другой стороной ее таланта была необыкновенная по искренности элегия. Грусть — как бы в самой природе ее голоса. Точно она все еще оставалась с душою той девочки, которая росла в бедной квартире суфлера, около погоста. Сочетание замкнутости, грусти, элегии с порывами героического энтузиазма и составляло красоту ее артистической индивидуальности.

К чести Федотовой и Ермоловой,— как ни дразнили их сторонники той или другой партии,— такт, уважение друг к другу и любовь к делу не допускали их до какого-нибудь разрыва. За кулисами, где такая жирная почва для ревности, всегда найдутся друзья, а в особенности подруги, проявляющие настоящую виртуозность в умении ссорить между собой конкурентов. Одни — чтобы половить рыбу в мутной воде, другие — просто «из любви к искусству», третьи — по рабской природе. Но, очевидно, атмосфера Малого театра всегда была насыщена преданностью искусству. Федотовой постепенно пришлось потесниться, дать место около себя другому громадному таланту, а с годами, может быть, и уступить первенство.

Искусство актера очень сложно, и данные, какими актер овладевает зрителем, разнообразны. Заразительность, личное обаяние, правильность интуиции, дикция, пластичность и красота жеста, способность к характерности, труд, любовь к делу, вкус и проч. и проч. И в конце концов или в начале начал — память, или та сокровищница человеческого духа, из которой артист черпает свои образы, переживания и неожиданные формы. Чем больше всматриваешься в полувековой сценический путь Ермоловой, во встречные влияния на этом пути, тем больше убеждаешься в том, что истинный, искренний художник в первых же своих выступлениях обнаруживает зерно своей одаренности, и как бы длительна ни была его деятельность, его творчество будет только углублять и продолжать вскрывать нечто уже рожденное. Тем более важно напомнить, что Ермолова, получив, кроме своего изумительного дара захвата залы, так мало от природы в смысле грации и красоты, от людей — в смысле образования, обладала огромным даром любви к своему делу, который заставил ее невероятно работать. И если

история будет говорить о Ермоловой, как о большой артистке, то она должна говорить прежде всего о двух явлениях: о способности захвата толпы и о громадном труде художника...

РЕЧЬ НА 50-ЛЕТНЕМ ЮБИЛЕЕ М. Н. ЕРМОЛОВОЙ

2 мая 1920 года

Сегодня праздник всех драматических артистов, сегодня в артистическом мире при встрече говорят: «с праздником».

И Московский Художественный театр со всеми своими студиями через нас приветствует с праздником не Вас только, любимая и прекрасная Мария Николаевна, а весь Ваш театр, тот театр, где полвека в непрерывном творческом трепете бьется Ваш дух, тот театр, в котором Вы почерпнули символ веры и который помогал Вам поддерживать и развивать эту веру до последних дней, тот театр, который отныне мог бы называться не только Малым театром и не только домом Щепкина, а домом Щепкина и Ермоловой. Сценическую правду, так называемый реализм, по которому Щепкин повел русскую комедию, Вы сделали художественной основой для общечеловеческой трагедии; борьбу с рутиной, блестяще завершенную Щепкиным в бытовом репертуаре, Вы уверенно, смело, стихийно повели в области, гораздо более трудной для такой борьбы,— в трагедии...

Величие сегодняшнего праздника еще в том, что Ваше искусство — это полное слияние личности с создаваемым образом. Человека надо оценивать не по словам его и даже не по поступкам, им совершаемым, а по мечтам его,— скажи, о чем ты мечтаешь, и я скажу, кто ты. Прекраснейшие создания сценического искусства — только те, в которые артист со всей глубочайшей искренностью вложил свои интимнейшие мечтания. Эти и только эти образы переживают эмоции спектакля и входят в жизнь человечества. Пятьдесят лет Вы были певцом женского подвига, то в скорбных образах тончайших страданий, то в пламенных, проникнутых безграничной любовью к свободе и ненавистью к гнету. Пятнадцать лет назад, на празднике Вашего 35-летия, мы говорили: «Нам хочется крикнуть истории наше требование, чтобы в издании портретов борцов за свободу портрет Ермоло-

вой находился на одном из почетных мест». Через Вас совершалось то чудо театра, когда целые поколения воспитывались, вдохновляемые созданными Вами образами. Ваш юбилей — наш общий праздник, потому что Вы делаете великим наше общее искусство.

И в этот день хочется пожелать, чтобы Ваши мечты из царства возвышенных иллюзий прочно доходили до того нового слуха, который открылся в последние три года, чтобы прекрасное, которое «должно быть величаво», проникало через искусство в жизнь и делало самую жизнь прекрасною.

М. Н. ЕРМОЛОВА

Ермолова — самый замечательный тип русской актрисы и женщины. Весь ее внутренний облик глубоко отличает ее от западных актрис. Даже ее детство типично для русской актрисы: дочь суфлера Малого театра, воспитанница Театрального училища, она сохранила детские воспоминания русской деревни, а маленький домик около Каретного ряда — близ небольшой церкви и погоста — был источником ее первых жизненных впечатлений.

Новая черта — ранее незнакомая в такой степени в наших сценических деятелях — заключалась в ее близости к пафосу молодежи. Еще совсем молодой актрисой, начиная с первых своих выступлений в «Эмилии Галотти» и в особенности после бурного триумфа в «Овечьем источнике» Лопе де Вега, она становится кумиром молодежи, и революционная молодежь встречает в ней смелого сценического выразителя своих мечтаний и товарища, глубоко отзывчивого к ее нуждам. Я вспоминаю, как, еще будучи студентом первых курсов, я слушал Ермолову на концертах. Она выступала всегда в простеньком черном платье и читала стихи с изумительной искренностью, насыщенной героическим пафосом. Тем же героическим пафосом отмечено ее выступление в «Овечьем источнике», ее монолог «Иль не говорят вам о тиранстве вот эти волосы мои?», когда истерзанная Лауренсия возбуждает народ к восстанию. Ермолова в театре как бы несла знамя освобождения — она была поэтом свободы на русской сцене. Она имела огромное побеждающее влияние на молодежь своим пафосом. К ней и Федотовой присоединились впоследствии Южин,

Ленский, Горев, отчасти Рыбаков, и эта группа несла героический репертуар Малого театра в то время, как рядом Садовские, Музиль играли Островского и другие бытовые пьесы.

Вторая полоса ее ролей — нежнейшие женские образы, в которых она касалась самых скрытых струн женского сердца. Такие роли она находила в Островском, такой ролью была Офелия. Но настоящей ее стихией все же оставался героизм. В последние годы она довела свое исполнение до высокого мастерства, и это чистое и ясное мастерство в «Стакане воды» (королева Анна) давало очень большую и светлую радость, несмотря даже на то, что она уже была недостаточно молода для этой роли.

Когда вспоминаешь великих западных актрис, то поражаешься разнице между ними и Ермоловой. Если относительно Сарры Бернар трудно сказать, чего в ней было больше — громадного сценического таланта или мастера собственной славы, если даже Дузе на вершинах ее славы сопровождала волна рекламы, то Ермолова, напротив, отмечена совершенно необыкновенной скромностью. С театральными властями она держалась как обыкновенная и рядовая актриса. В театре ее чрезвычайно любили и относились к ней с огромной нежностью, но никто никогда не мог заметить по ее обращению, что он разговаривает с великой русской актрисой. Она сохраняла свою поразительную скромность во встречах с самыми незначительными или, наоборот, очень знаменитыми людьми; и в том, как она знакомилась и вела себя, отчасти крылась причина ее личного обаяния. Она никогда, до самой своей смерти, не ценила себя так, как она этого заслуживала. Она играла во многих моих пьесах. Когда после генеральной я, бывало, приходил и благодарил ее за те чувства, которые возбуждала ее необыкновенная игра,— я вспоминаю ее застенчивые движения и опущенные глаза. Мы, авторы, бывали даже порою смущены, когда она брала роль в нашей пьесе. Ее талант был настолько богаче ролей, которые мы могли ей предложить, что казалось — роли рвутся по всем швам, когда она насыщает их своим гением. Ее строгое отношение к себе восходит к тем традициям, которые всегда жили в Малом театре,— высокой требовательности к себе и к своей работе. Когда она решительно ушла со сцены, Южин через два года снова привлек ее в Малый театр. Она уже редко выступала, и, в сущности го-

воря, поставила точку лет двенадцать тому назад. Но ее присутствие в театре давало театру ту этическую высоту, которая была ему так необходима в годы шатающихся традиций. Не играя, она поддерживала высокое значение театра, которому прослужила пятьдесят лет.

М. ГОРЬКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

Это было в весну Художественного театра, в его — «утра час златой». Художественный театр поехал в Крым к Чехову.

Когда приехали в Ялту, было уже совсем темно. Надо было застать Чехова еще неспящим, и поэтому я забросил чемодан в гостиницу и поехал отыскивать дачу Чехова.

Долго не было ни души, не у кого спросить, как вдруг из темноты выдвинулась фигура в рабочей блузе, в матросском плаще, в мягкой шляпе, в высоких сапогах. Я остановился, остановилась и эта фигура и пристально начала в меня всматриваться. Я спросил, не знает ли он, где тут дом Чехова, на что получил тотчас же точный ответ. С сильным нижегородским акцентом на ȯ, мягким баском. Мне и в голову не пришло, что это был Горький, я был так далек от мысли, что он может быть в Крыму. Осталась только во мне странная струйка впечатления, что этот человек смотрел на меня так, как будто рассматривал с некоторым интересом. Когда я приехал к Чехову, первое, что он сказал:

— А тут только что был Горький. Он все тебя ждал...

На другое утро мы познакомились.

Пытливая внутренняя устремленность. При внешнем спокойствии какой-то громадный запас нерастраченных сил, готовых броситься по тому пути, какой подскажет интуиция. Зоркость исподлобья и точная, быстро готовая оценка и сортировка наблюденного. И что-то заставляет как бы сосредоточиться, задуматься, а что-то быстро отбрасывается, как знакомая, ненужная ветошь. При скромности хорошего вкуса — стихийная вера в себя, или, по крайней мере, в свое *миропонимание*. Приятный басок нараспев, акцент на ȯ, и очаровательная, сразу охватывающая лаской, улыбка. В движениях какая-

то своеобразная угловатая грация. Определенная влюбленность в Чехова.

Так рисуется мне Максим Горький в воспоминаниях о первой встрече.

В эту пору он уже шел по горе своей славы, но имя его еще не было истрепано репортерами и интервьюерами, фотографий его не было совсем, только катилась молва о каком-то босяке громадного литературного таланта, который был полуграмотен и которого, как гласила молва, Короленко вывел на литературную дорогу. Молва о новой литературной звезде — сразу выдвинувшей еще неведомый мир босяков, охваченной тоном такой бодрости, силы, крепкой цепкости за жизнь, по какой интеллигенция так тосковала в эту пору сумерек, кислого тона, всяких лишних и хмурых людей безвременья.

Почти две недели вся труппа проводила с Алексеем Максимовичем неразлучно целый день, и, очевидно, миссию свою она выполнила успешно, так как расстались мы, получив от него обещание написать пьесу. Больше всего, конечно, манил актеров мир босяков, но вместе с автором мы предчувствовали, что не только изображение этого мира, но даже имя самого автора встретит в цензуре настроение угрожающее, и как-то сошлись на том, что первая пьеса еще не тронет «бывших людей».

В 1901 году Алексей Максимович сдал в театр «Мещан», но сразу, передавая пьесу, уже говорил, что у него в замысле другая, более важная, более нужная. И даже когда мы начали репетировать «Мещан», он мало интересовался постановкой, занятый следующей пьесой. Эта следующая — «На дне» — была написана даже до того, как «Мещане» появились на сцене. Весной 1902 года, приехав в Ялту, я узнал, что Алексей Максимович живет в Олеизе, и, когда я к нему туда приехал, он мне прочел два первых акта «На дне». Это было в апреле, а в августе я уехал к нему в Арзамас, где он мне прочел уже всю пьесу. В самой первой редакции пьеса называлась «На дне жизни».

Работа над «Мещанами» настолько затянулась, что первое представление пьесы состоялось уже не в Москве, не зимой, а весной в Петербурге. Как мы и ожидали, имя автора было встречено в драматической цензуре хмуро. Однако, помирившись на немногих цензурных вымарках, пьесу «Мещане» нам отстоять удалось. Прошел бы и в полицейском смысле и самый спектакль, но

тут примешался один эпизод, который чуть не сорвал нам на несколько лет возможность показать такого блестящего драматурга театральной публике. Дело было так.

Незадолго до представления «Мещан» Алексей Максимович был избран почетным академиком и уже был извещен об этом избрании. Извещены были об этом новом избрании и другие почетные академики, среди которых находились: Короленко, Боборыкин, Потехин, Чехов. Как вдруг стало известно, что президент Академии великий князь Константин Константинович вычеркнул из числа членов Академии имя Максима Горького. Это известие, конечно, проникло очень быстро во все кружки молодежи, взволновало их, и в полицейских сферах появились опасения, что во время представления «Мещан» в Художественном театре будут устраиваться демонстрации, враждебные великому князю. Тогда министр внутренних дел Сипягин, ничтоже сумняшеся, запретил постановку «Мещан». Мы начали хлопотать, спорить, бороться. Вскоре после этого могла состояться генеральная репетиция, на которую собрались многие министры, их жены и друзья.

Разрешение сопровождалось подробностями настолько комическими, что трудно было бы поверить в их действительность. Пьеса была разрешена только для абонементов, для 1-го, 2-го, 3-го и 4-го абонементов, стало быть, только для определенной публики, которая уже ранее, задолго, купила свои места на эти четыре спектакля. Полиция придумала средство, чтобы проверить эту публику и подготовить строгий контроль к представлению «Мещан», чтоб в театр никак не могли проникнуть «зайцы» из молодежи. А сказать правду, мы пропускали таковых человек по 50 на спектакль. Однажды я прихожу в Панаевский театр к обычному времени перед началом спектакля. Шла «Дикая утка» Ибсена в один из абонементов. И вообразите мое изумление, когда я увидел, что при входах, где у публики просматривали билеты, вместо обычных капельдинеров во фраках стоят и занимаются этим делом городовые. Видеть городовых, отбирающих билеты, было до такой степени необычно, что публика терялась и даже пугалась. Я вызвал к себе в кабинет своего секретаря и спросил, что это означает. Мне сказали, что это распоряжение пристава. До всякого объяснения я велел немедленно городовых

отвести за коридоры театра, а на их место поставить прежних капельдинеров. Спустя некоторое время ко мне влетает помощник пристава и спрашивает: правда ли, что я распорядился убрать городовых. Я, конечно, отвечал, что правда. Еще через некоторое время является сам пристав и очень грубо говорит мне, что я не имел на это никакого права. Я ему возражал, что отвечаю за спектакль я и что не могу допустить, чтобы разбросанные по коридорам городовые терроризировали публику одним своим видом.

— Тогда я должен немедленно сообщить об этом господину градоначальнику.

— Сделайте одолжение.

Пристав разгневанный ушел, минут через пятнадцать ко мне является опять его помощник.

— Его превосходительство господин градоначальник требует вас к себе.

— Передайте его превосходительству, что я не могу оставить театр и потому не могу к нему явиться сейчас.

— То есть как же это, не можете?

— Вы передайте. Надеюсь, что ваш начальник поймет, что я, как капитан корабля, не могу оставить корабль во время плавания.

Прошло еще некоторое время. Тот же помощник пристава:

— Его превосходительство ждет вас завтра в 11 часов утра.

— Ладно.

На другое утро я отправился к Клейгельсу. В тоне, почти приличном, он начал объяснять мне всю дерзость моего поступка. С своей стороны я сказал ему, что если бы он видел оторопелые лица публики, то он бы понял меня сразу.

— Ах, так вас смущает, что это были городовые в форме? Хорошо.

Вечером шел спектакль опять абонементный и на месте капельдинеров были опять городовые, но уже во фраках. Надо было видеть эти большие тела, кажущиеся совершенно неуклюжими во фраках, эти красные руки, не умеющие справиться с билетами, чтобы представить, до какого фарса могли доходить административные распоряжения.

Спектакль «Мещане» прошел благополучно. Небольшие демонстрации раздавались только в последнем пред-

ставлении. Молодежь, горячо полюбившая Художественный театр, отлично поняла, в чем дело, и не желала своим поведением срывать произведение автора.

Успех пьесы был очень большой, но, судя по переписке с автором, который был в ссылке, он этим успехом не особенно интересовался.

Алексей Максимович с нетерпением ждал постановки второй своей пьесы, репетиции которой начались уже в августе. Как и следовало ожидать, «На дне» цензурой было совершенно запрещено. Пришлось ехать в Петербург отстаивать чуть не каждую фразу, скрепя сердце делать уступки и в конце концов добиться разрешения только для одного Художественного театра. От ряда бесед с тогдашним начальником главного управления по делам печати, проф. Зверевым, у меня осталось впечатление, что пьеса была разрешена только потому, что власти думали, что она на сцене потерпит решительный провал.

Период репетиций является временем самого тесного сближения Алексея Максимовича с Художественным театром. В работах на репетициях, как автор, Алексей Максимович всегда был очень уступчив в мелочах, но очень настойчив в том, что считал существенно важным. При его огромном обаянии умел увлекать артистов и покорять их своею убедительностью. Очень много помогал в изучении быта босяков.

Успех «Дна» был грандиознейший.

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С М. ГОРЬКИМ

...Пытливая внутренняя устремленность. При внешнем спокойствии какой-то громадный запас нерастраченных сил, готовых броситься по тому пути, какой подскажет интуиция. Зоркость исподлобья и точная, быстро готовая оценка и сортировка наблюденного. И что-то заставляет как бы сосредоточиться, задуматься, а что-то быстро отбрасывается, как от знакомой, ненужной ветоши. При скромности хорошего вкуса — стихийная вера в себя или, по крайней мере, в свое миропонимание. Приятный басок нараспев, акцент на ȍ и очаровательная, сразу охватывающая лаской улыбка. В движениях какая-то своеобразная угловатая грация. Определенная влюбленность в Чехова.

Так рисуется мне Максим Горький в воспоминаниях о первой встрече.

В эту пору он уже шел по горе своей славы, но имя его еще не было истрепано репортерами и интервьюерами, фотографий его не было совсем, только катилась молва о каком-то босяке громадного литературного таланта, который был полуграмотен и которого, как гласила молва, Короленко вывел на литературную дорогу,— молва о новой литературной звезде, сразу выдвинувшей еще неведомый мир босяков и охваченной тоном такой бодрости, силы, крепкой цепкости за жизнь, по какой интеллигенция так тосковала в эту пору сумерек, кислого тона, всяких лишних и хмурых людей безвременья.

Публика, любящая литературу, театр, в сущности говоря, мало интересуется самим искусством, может быть, потому, что мало его понимает. Нужно непрерывно находиться в атмосфере искусства, чтобы понять, какую радостную веру возбуждает появление нового настоящего таланта. Публика схватывает только содержание, пожалуй, еще общее настроение; Горький увлек сразу и тем и другим. Но публика не схватывает: там метко найденного выражения, там сочного густого мазка краски, там какой-нибудь едва уловимой, но яркой черточки характера, словом, всех тех проявлений настоящего таланта, творящего искусство, который одуряет ароматом жизни, нашедшей новые, прекрасные выражения. Понятно поэтому, что любопытство к личности Горького, охватившее всю читающую публику, было особенно остро в людях театра и литературы. Ну, и, разумеется, нас, зачинателей молодого театра, сейчас же должно было охватить желание подбить Горького писать для этого театра пьесу. Театру, стремившемуся сказать новое слово, конечно, нужны были и новые авторы.

Вся поездка Художественного театра в Крым и без того носила праздничный характер: было молодо, свежо, красиво, духовная артистическая бодрость молодых сил и молодого театра сливалась с яркими весенними красками крымской природы и с блеском моря. Все расцвечивалось радостью близкого свидания с любимым автором, а тут еще присутствие другого молодого поэта, так волновавшего в это время лучшие круги русской интеллигенции.

Когда труппа съехалась, я сообщил ей об этой неожи-

данной встрече и сказал, что нашему театру предстоит задача не только пленить своим искусством Чехова, но и заразить Горького желанием написать пьесу.

Почти две недели вся труппа проводила с Алексеем Максимовичем неразлучно целый день, и, очевидно, миссию свою она выполняла успешно, так как расстались мы, получив от него обещание написать пьесу. Больше всего, конечно, манил актеров мир босяков, но вместе с автором мы предчувствовали, что не только изображение этого мира, но даже имя самого автора встретит в цензуре настроение угрожающее, и как-то сошлись на том, что первая пьеса еще не тронет «бывших людей».

Следующий зимний сезон был одним из самых блестящих в Художественном театре. Это был сезон «Доктора Штокмана» и «Трех сестер». В этом сезоне, если память мне не изменяет, Горький впервые знакомился с Художественным театром в Москве, но жить ему в Москве подолгу было нельзя; кажется, он больше наезжал сюда. Помнится, что для свидания с ним я ездил к нему в Нижний Новгород, помнится еще, что когда он оканчивал первую свою пьесу «Мещане», то слушать ее ездил наш режиссер, покойный И. А. Тихомиров, тоже в Нижний Новгород, что потом по болезни Горькому было разрешено уехать на весну в Крым, а затем он был выслан на жительство в Арзамас. Это уже в 1902 году.

Алексей Максимович сдал в театр «Мещан», но сразу, передавая пьесу, уже говорил, что у него в замысле другая, более важная, более нужная. И даже когда мы начали репетировать «Мещан», он мало интересовался постановкой, занятый следующей пьесой. Эта следующая— «На дне» — была написана даже до того, как «Мещане» появились на сцене. Той же весной 1902 года, приехав в Ялту, я узнал, что Алексей Максимович живет в Олеизе, и когда я к нему туда приехал, он мне прочел два первых акта «На дне». Это было в мае, а в августе я уехал к нему в Арзамас, где он мне прочел уже всю пьесу. В самой первой редакции пьеса называлась «На дне жизни».

Работа над «Мещанами» настолько затянулась, что первое представление пьесы состоялось уже не в Москве, не зимой, а весной, в Петербурге. Как мы и ожидали, имя автора было встречено в драматической цензуре хмуро. Однако, помирившись на немногих цензурных вымарках, пьесу «Мещане» нам отстоять удалось.

И. А. САЦ

И. А. Сац в Художественном театре так и остался незамененным. ...Сац был самым замечательным театральным музыкантом; каких я когда-либо знавал,— музыкантом сцены, музыкантом творимого театром спектакля. Он обладал совершенно исключительным даром, с одной стороны, чувствовать пьесу, режиссера, актеров, характер спектакля и с другой — находить на своей музыкальной палитре такие образы и краски, которые в чудесных и причудливых гармониях органически сливались с актерами, с режиссером, с пьесой, со всем спектаклем.

Кто из композиторов, самых крупных, не производил иллюстраций драматических спектаклей! Есть прекрасные и популярные иллюстрации Мендельсона, Чайковского, Грига. «Пер Гюнт» Грига едва ли уступает «Пер Гюнту» Ибсена. Но «Пер Гюнт» Грига, вдохновленный Ибсеном, совершенно самостоятельное произведение. Его место — концертный зал. И когда играют поэму Ибсена в сопровождении музыки Грига, как это и было допущено в Художественном театре, то слушатели обретаются в непрерывной раздвоенности, их напряженное внимание то и дело переносится из настроений концертных в театрально-драматические. С ощущением чувствительных сдвигов или толчков. И от этого драма теряет в своей непосредственности, в своей динамической непрерывности, а музыка — в той четкости и незасоренности, какую она имела бы в концерте.

Это одно из любопытных театральных заблуждений на протяжении многих десятков лет: когда ставится пьеса, в особенности так называемая постановочная, то заказывается сопровождающая ее музыка. Так же, как в былое время, заказывали декорации, то есть без подчинения всех элементов спектакля единой воле. Художник писал декорации, композитор музыку, режиссер создавал мизансцену, актеры интерпретировали пьесу. Каждый вкладывал в постановку свое ощущение пьесы, но без того, чтобы всем вместе найти общее духовное направление. При этом еще музыка не вливалась в драматический спектакль, как все, что составляло его по ту сторону занавеса, а выносилась сюда, в оркестр, сидящий перед занавесом, с дирижером, являвшимся как бы каким-то персонажем пьесы.

[К 100-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ А. Н. ОСТРОВСКОГО]

Если Островского хотят поставить в образах для строительства Новой Жизни, то надо брать от него не форму, не его драматургическую технику... В этом отношении можно уйти далеко вперед... даже не быт, как таковой, а вот именно его учение о добре и зле, его верховный мудрый глаз на грешную землю. Там, где в основу строительства жизни, как краеугольный камень, ставится *ненависть,* там Островский будет лишним. Не формально надо брать его. К этому разные театры уже готовы, они уже говорят, что роли у Островского — те же маски из итальянской комедии. Этакая у нас страсть отдавать свое добро! От этакого использования Островского толка не будет. Мне не важно, как формально будут играть Островского — в декорациях ли передвижников, на сукнах или в порядке конструктивизма,— если эта внешняя форма придет от глубинного понимания духа Островского. Вот это мне важно. Важно, чтоб актер всем своим существом нес в публику правду Островского. Миролюбие его честное, его Доброе, его Улыбчивое, его яркое, красочное слово — в этом искал обаяние, в этом заимствовал уроки для сценического воздействия — Живую жизнь! <...>

[ОБ ОСТРОВСКОМ]

Оценивать значение Островского для нашего времени вне театра, вне Островского-драматурга, все равно что обесценивать его на добрые пятьдесят процентов.

Ведь, в конце концов, писателей, соединяющих огромный литературный талант с таким же сценическим, наперечет по всем национальностям мира. А между тем именно этой стороной специально занимаются у нас недостаточно.

Мы называем это «чувством театра». Что это такое? В чем именно проявляется оно у Островского? Какие особенности его творчества дают ему театральный успех? Почему пьесы иных крупных литературных талантов не звучат так сценично, как пьесы Островского?

Нам, людям театра по преимуществу, иногда кажется, что это чувство театра у Островского чрезвычайно родственно актерскому чувству. Оно должно быть врожден-

ным или может быть воспитываемо. Мы знаем актеров со сценическим даром таким легким, заразительным и так рано проявлявшимся, что невольно считаем его врожденным. И знаем актера, тоже добившегося больших успехов, но в течение десятка-другого лет преодолевавшего в себе какие-то сценические затруднения.

В настоящей краткой заметке я пробую только наметить пути для изучения сценического таланта Островского. Он по-актерски чувствует звучание (в театральном резонансе) образа, темперамента, слова, ритма, в особенности сценические положения. Он художественным чутьем оценивает силу неожиданностей, тех неожиданностей, которые сначала могут казаться театральными deus ex machina*, а на самом деле необходимы.

Все эти черты особенно ярко проявляются у сценического таланта в первых выступлениях. Дальше уже чувство театра переходит в мастерство. Его образы великолепно помогают актерскому творчеству. Его замечательнейший «язык» чрезвычайно выигрывает, когда произносится со сцены, потому что он характерен для каждого образа в отдельности. Он создает роли.

Актерский мир в течение десятков лет и в своем быту говорил языком Островского — до такой степени сливалась личная актерская психика со сценическим восприятием образов Островского. Его пьесы обладают той счастливой ясностью, которая так помогает сценической реакции. Островский чувствует театральное время. Он не боится кажущихся неестественными театральных скачков. У него в первом действии «На всякого мудреца довольно простоты» Курчаев, уйдя со сцены, возвращается минут через пятнадцать — двадцать, а рассказывает, что он уже побывал и у Мамаева и в Сокольниках у Турусиной; словом, что потребовало бы в действительности по крайней мере часа полтора.

Реалиста, склонного к натурализму, такое несоответствие действительного времени с театральным могло бы смущать. Островский не останавливается и перед сокращением психологических интервалов.

Но есть еще более важные черты, делающие пьесы Островского такими сценичными. Это, во-первых, атмосфера добра в его произведениях, ясная, твердая симпа-

* Дословно — «Бог из машины».— Здесь — внезапная развязка вследствие непредвиденных обстоятельств *(лат.)*.— *Ред.*

тия на стороне обиженных, на что театральный зал всегда чрезвычайно чуток. И затем — то, что мы называем художественной идеализацией образов. Это вовсе не значит, что Дикой, Хлынов, Рисположенский, Брусковы, Коршуновы, Чугунов и вся эта галерея отвратительных людей возбуждают в Островском хотя бы примирение с ними. Его глубоко враждебное отношение к таким образам не может подлежать ни малейшему сомнению. Но как художественные создания они носят в себе те же черты пленительности, как и самые положительные лица. Так сказать, воспитательное значение такого творчества остается во всей силе. В жизни вы отвернетесь от этих людей с презрением, а в театре проводите их бодрым, жизнерадостно-честным смехом.

Не останавливается Островский и перед умилением, в особенности в финалах своих произведений, нигде не переходя в мелодраму. Правда, эта атмосфера добра, так рисующая Островского мудрым, глядящим на жизнь то трогательно-ласково, то строго-проницательно, с годами, в позднейших пьесах, как будто переходит в добродушие, в квиетизм — качества для крепкого молодого поколения даже неприемлемые. Особенно ярко это отразилось на второй редакции «Воеводы».

Можно бы, анализируя его сценическое творчество, наметить еще целый ряд маленьких, второстепенных проявлений этой «тайны» — чувства театра.

[И. С. ТУРГЕНЕВ]

Я начал любить Тургенева с малых лет. Осталось в памяти огромное впечатление от Герасима и Муму. Когда уже в зрелом возрасте я перечитывал этот рассказ, я не мог хорошо понять, почему он произвел такое потрясающее впечатление на меня, десятилетнего мальчика.

Сильнейшее впечатление на меня производили «Отцы и дети» и «Вешние воды».

Моим учителем словесности в гимназии в Тифлисе был человек знающий, но не любивший ни нас, учеников своих, ни того святого волнения, какое возбуждала в нас передовая художественная литература. Но в параллельном классе был учитель Горяинов, заслуживающий самой благодарной памяти. Он некоторое время собирал учени-

ков во внеклассные часы и беседовал с нами. Потом ему это запретили. Ему мы обязаны были многим, и между прочим любовью к Тургеневу.

«Рудиным» я увлекался меньше, «Дворянским гнездом» больше. Любил я всегда и «Затишье», и многое в «Дыме», и в «Накануне», даже не в такой сочной вещи, как «Новь», но «Отцы и дети» и «Вешние воды» захватывали меня, сколько бы раз в жизни я ни возвращался к ним. А это было очень-очень много раз, до самых последних лет.

Едва я начал работать по театру, как моей мечтой стало увидеть на сцене «Месяц в деревне» с сохранением того аромата, каким веяло от романов Тургенева. Это была *мечта о литературном театре,* каким не всегда был даже самый лучший из русских театров — Московский Малый и какой я старался осуществить в Художественном.

Что больше всего я ценил в Тургеневе?

Мало кто из мировых поэтов умел так волнительно рассказывать о любви и в особенности о любовных катастрофах. Это, по-моему, самое сильное в Тургеневе.

Но он же умел вдохновлять красотой гражданского мужества, в особенности в женском образе. Громадное большинство наших юных встреч с девушками — гимназистками и курсистками — были проникнуты тургеневской идеологией. «Что делать?» Чернышевского, Достоевский и Тургенев, но больше всех Тургенев.

Одно время, не совсем без основания, называли Чехова сыном Тургенева. Его влияние можно было бы указать не только на отдельных кусках Чехова, но и на особенной тургеневской мягкости красок и на отношении к русской природе. Есть у Чехова даже несколько выражений целиком из Тургенева. Но в то же время никто так ярко и решительно не обрушивался на устарелую форму изложения Тургенева, как именно Чехов. Тягучесть, повторность, обилие придаточных предложений, излишняя декоративность в описаниях природы — все то, чему так подражали в Тургеневе второстепенные писатели и что сам Тургенев впоследствии называл «плохой литературой». «Сын» резко сметал эту манеру со своего литературного пути: мужественной сжатостью, отсутствием деепричастий,— «который», «словно», огромного подбора слащавых эпитетов и пр. и пр.

ЛЮДИ ТЕАТРА НЕ ЗАБУДУТ ЛУНАЧАРСКОГО

Сколько ни живешь на свете, как ни философствуешь, а все не можешь отделаться от взрыва досады, сдавленного негодования, бессильной злобы при известии о смерти человека, каждый день которого мог нести людям или пользу, или радость, или то и другое вместе...

Смерть Луначарского не явилась неожиданностью и все-таки потрясает. В первые часы после известия ярко и быстро мелькают лишь главные черты воспоминаний: о его богатом общественном прошлом, об участии в громадных революционных сдвигах, об успехах и ошибках...

Прежде всего: исчез огромный ораторский талант. Кто только не находился под обаянием красочной убедительности и огневости речей Луначарского! Люди театра не забыли, как в первые месяцы революции они приходили на собрания, заряженные «протестом» до зубов, со стиснутыми скулами, а после полуторачасовой зажигательной речи, под мягкими, но беспощадными ударами железной логики сбрасывали с себя все сомнения и с места рвались в бой за вожаком. Самые непримиримые, самые упрямые!

Потом — какая-то, почти не поддающаяся объяснению эрудиция. Безошибочно можно сказать, что в истории культуры всего мира не было ни одного явления, ни одного имени, которых бы Анатолий Васильевич не знал и по которым не мог бы тут же, без справок с книжной полки, дать более или менее обстоятельные сведения.

Как человек, призванный быть администратором, он, казалось, всегда находился в борьбе со своим добрым сердцем. Он мучился, если ему надо было отказать в чем-нибудь. При этом, если только его собеседник не был явным политическим врагом, Анатолий Васильевич прежде всего видел его достоинства и почти забывал о недостатках собеседника. Он вовсе не старался быть приятным, но тем не менее был им, особенно благодаря искреннему и какому-то доверчивому тону.

Немало надо будет сказать о его драматургии, о его своеобразных подходах к театру...

ЧЕРЕЗ 30 ЛЕТ (ЧЕХОВ)

Близость между Художественным театром и Чеховым была чрезвычайно глубока. Родственные художественные идеи и влияния Чехова на театр были так сильны, что кажутся несоизмеримыми с тем коротким сроком, который они продолжались. Ведь это всего на протяжении пяти с небольшим лет. В первый год существования театра Чехов его не знал совсем, и в театре только очень немногие знали Чехова лично, даже после блестящего успеха «Чайки» — истинной создательницы Художественного театра. Многие в театре, начиная с Константина Сергеевича даже, поняли и полюбили Чехова только после того, как приобщили свое творчество к его творчеству. А потом, через пять лет, он уже умер. И за этот короткий срок произошла такая художественная сплоченность, что в театре едва ли проходила какая-нибудь серьезная репетиция, во время которой на том или на другом примере не было бы произнесено имя Чехова.

Какие задачи ставил театру Чехов-драматург?

Освободиться от заскорузлых наслоений сценической рутины и литературных клише старого театра.

Вернуть сцене живую психологию и простую речь.

Рассматривать жизнь не только через ее вздымающиеся вершины и падающие бездны, но и через окружающую нас обыденщину.

Отыскивать театральность драматических произведений не в пресловутой сценичности, отдавшей театр на много лет во власть особого рода мастеров и оттолкнувшей от него живые литературные таланты, а в скрытом внутреннем психологическом движении.

Искусство Чехова — искусство художественной свободы и художественной правды. Искусство художника, который любил жизнь тем более, чем менее имел на нее права вследствие своей болезни. Любил ту простую жизнь, какая дана всякому человеку. Любил березу и солнечный луч чистого утра, любил извилистую степную речку, которую «камыш украшает, как брови красивые глаза девушки». Любил мягкий посвист перепела и тоскливый крик совы. Беззаботный смех, молодость, наивную веру, женскую любовь, литературных друзей, даже обывателей, над которыми смеялся. Любил русский язык, его славянский лиризм, его меткие сравнения, неожиданную образность. И более всего любил «тешить свой ум мечтами».

Он был искренен, и говорил и писал только так, как чувствовал.

Он был глубоко добросовестен, и говорил и писал только о том, что знал крепко.

Он любил быт, как только может любить его художник-колорист. И глядел он на него простыми, умными глазами.

И вдруг... отчего произошла эта тоска? Эта знаменитая «чеховская тоска», которая так ошеломила читателя красотою субъективной правды? Точно вскрыл он внезапно то, что носил тогда в душе каждый русский интеллигент. Вскрыл и стал так близок душе читателя.

Откуда она подкралась? От недуга ли, подтачивавшего его жизнерадостность, или от мечтаний о лучшей жизни?

Тем, что в душе Чехова было самым глубоким и серьезным, он не делился даже с близкими. Как человек большого содержания и скромный, он любил одинокость чувства и одинокость мысли. Но при всей сдержанности иногда, в особенности в письмах, он не мог скрыть мучительного тяготения к самым простым радостям жизни, доступным всякому здоровому человеку. В эти пять лет близости к Художественному театру он был прикован к югу, к лакированной зелени Крыма, которого не любил, вдали от литературных кружков, от близких, от левитановской природы, от Москвы, к которой чувствовал особенную нежность, и часто тосковал ужасно.

«Мне ужасно скучно. День я еще не замечаю в работе, но когда наступает вечер, приходит отчаяние. И когда вы играете второе действие, я уже лежу в постели. А встаю, когда еще темно. Представь себе: темно, ветер воет и дождь стучит в окно».

Да, вот представьте себе. В то время, когда Москва грезится ему сверкающей вечерними огнями, когда в его любимом театре играют второе действие, может быть, даже как раз то второе действие его «Трех сестер», где осевший в провинции Прозоров говорит: «С каким бы удовольствием посидел я теперь в трактире Тестова», когда публика, пользующаяся всеми простыми благами столицы, плачет над участью тех, кто томится в скучной тоскливой глуши,— тогда именно автор, вызвавший эти слезы, испытывал «отчаяние», как заключенный. А когда все, о ком он вспоминает, еще ранним-рано спят, он уже встает. И воет ветер, и дождь стучит в окно. И еще темно!

Я не имею возможности обращаться здесь к тем многочисленным трогательным, ласковым и печальным воспоминаниям, которыми окутана близость Чехова к Художественному театру. Один из наиболее дорогих нашему сердцу писателей и «коллективный художник» театр слились в самых трепетных своих мечтах и стремлениях. За пять лет, силою судеб, дружественно и тесно сблизились их жизни для того, чтобы укрепить в искусстве новое движение.

Тридцать лет прошло со дня смерти Чехова, и когда разглядываешь пути сценического творчества за этот период, то ясно видишь, какую огромную роль сыграло это движение. Несмотря на каскад «новых форм», их сущность, их живая природа исходят от все тех же источников непрерывно очищаемого от штампов русского реализма.

С ДЕТСТВА «ТЕАТРАЛЬНАЯ»

(А. А. Яблочкина)

Люди театра, конечно, сделают основательную характеристику нашей юбилярше как актрисе и сумеют оценить ее громадную деятельность. Я хочу остановиться на самом начале ее театральной карьеры, на ее «школе»...

Придется, пожалуй, окунуться в глубь далеких воспоминаний.

После покорения Кавказа и до начала семидесятых годов театр в Тбилиси был казенный, императорский. Культивирование театра входило в программу русификации края. Театр находился внутри караван-сарая. А караван-сарай — это нечто вроде гостиного двора. Помню небольшой уютный театральный зал в ультравосточном вкусе. Помню с боков у среднего входа ложи с решетками — это для скрывающих лицо женщин. Кавказский наместник великий князь Михаил Николаевич, брат царя (Александра II), не жалел казенных средств на театр. Тут сосредоточились все роды сценического искусства: была и итальянская опера, и русская драма, и комическая опера, и даже — немного — балет. Меня, мальчика, мать очень часто водила в театр. Я помнил огромное количество слышанных мною опер. В течение трех, много четырех лет я переслушал все ходовые тогда в Италии и в Петербурге оперы Беллини, Доницетти, Россини, Мо-

царта, Галеви, Обера, Флотова. Я помню ясно «Горе от ума», «Маскарад», «Гамлета», «Шутников», «Бедность не порок», «Мудреца», «Грозу»... Среди всего этого помню и «Дочь полка», и «Птички певчие», и «Орфея в аду», после постановки которого в гимназии было вывешено запрещение посещать театр, потому что актер Соколов (впоследствии Градов-Соколов) в роли Юпитера зло острил насчет директора гимназии... Сейчас я даже плохо представляю себе, как такой колоссальный репертуар умещался на одной сцене. А кстати, плохо представляю себе и то, как я мог запомнить до сих пор такое громадное количество спектаклей, виденных мною на протяжении нескольких лет отрочества.

Драматическая труппа составлялась преимущественно из театральной молодежи московского Малого и петербургского Александринского театров.

Так вот, в этом театре в караван-сарае помню «Грозу», в которой Катерину играла Михайлова, а Варвару — Светланова*. А были это псевдонимы. Потому что эти две актрисы, как рассказывалось тогда, приехали в Тбилиси полуконтрабандой, без официального разрешения петербургского начальства, а настоящие фамилии их были: г-жа Яблочкина 1-я и г-жа Яблочкина 2-я — молодая жена актера и режиссера А. А. Яблочкина и дочь его от первого брака, как все называли ее,— Женя Яблочкина.

Может быть, это было первое представление «Грозы» в древней столице Грузии Тбилиси, в театре, помещенном между лавками караван-сарая и построенном в восточном стиле, с решетчатыми ложами.

Михайлова несла репертуар первой драматической актрисы. Светланова была одной из талантливейших ingénue того времени. Через два-три года после этого пребывания в Тбилиси она прославилась исполнением Агнии в премьере «Не все коту масленица» в Петербурге.

Должно быть, семья Яблочкиных полюбилась Тбилиси и Тбилиси полюбился ей, потому что вот как было дальше.

Яблочкины уже возвратились на место своей постоянной службы в Петербург, как в Тбилиси затрещал театр. Казначейство наместника нашло, что дело русификации через театр обходится слишком дорого; дирекция

* Боюсь, что ошибаюсь. Кажется, Светланова была еще слишком юна и играла только Глашу.

во главе с полковником Философым (какие вздорные подробности остаются иногда в памяти!) была упразднена, и театр сдан частному предпринимателю, антрепренеру Надлеру. Труппа теперь была уже только драматическая, собранная из провинциальных актеров. Дело было малоинтересное и заслуживает памяти разве потому, что в труппе был молодой, входивший в славу А. П. Ленский.

Антреприза Надлера просуществовала недолго, и театр был сдан Яблочкину на условиях довольно высокой субсидии и, помнится, сроком на шесть лет. Яблочкину пришлось выйти в отставку и окончательно поселиться в Тбилиси.

Яблочкин был первым крупным режиссером в русском театре. С его именем впервые устанавливается большая самостоятельная власть режиссера. До него на режиссере сосредотачивались почти исключительно административные обязанности, актерам он мало помогал и в художественном отношении был занят только обстановочной частью. Яблочкин прославился постановкой «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого в Петербурге, причем большой успех выпал и на долю так называемых народных сцен. Но он уже и там, в Петербурге, врывался в творчество *актеров* и становился близок им как режиссер-педагог. От своей личной актерской карьеры он отказался и всю свою огромную энергию направил на театр во всем его объеме. Он и пьесы ставит, он и актеров учит, он же и антрепренер, рискующий всем достоянием своим и своей семьи.

Когда он с семьей переселился в Тбилиси, то оказалось, что семья-то состоит не только из молодой жены под псевдонимом Михайловой и дочери от первого брака под псевдонимом Светлановой, но еще двух детей от второй жены — мальчика Володи и *пятилетней девочки Сани,* то есть той самой Александры Александровны, юбилей которой мы сегодня празднуем.

Мальчику нужен был учитель. Обратились в гимназию. Директор порекомендовал первого ученика седьмого, предпоследнего класса. Мне было всего пятнадцать лет, но у меня уже был педагогический опыт, так как я начал давать уроки с тринадцати лет.

Яблочкин платил мне щедро, но если бы он и поскупился, я все равно радостно ухватился бы за уроки в театральной семье, за одну возможность приблизиться к дому, где в воздухе носятся слова из театра, где люди,

как мне казалось, ходят и говорят не так, как обыкновенные люди, где *пахнет* театром, костюмами, красками,— к дому, где все полно переживаниями самолюбий, мечтаний, явных успехов и тайных закулисных столкновений,— словом, приблизиться к театральной атмосфере, в какой росла наша юбилярша.

В старину это было очень распространенное явление — несколько поколений семьи отдавалось театру. И «учебе» придавалось очень мало значения, а часто она даже считалась вредной. Хотя школа при императорских театрах существовала, хотя знаменитые Федотова, Ермолова, Никулина вышли из такой школы, тем не менее популярность ее все падала, и первое место в театре занимали все чаще актеры из провинции.

Вот об этом-то я и хотел сказать, взявшись за перо.

А. А. Яблочкина всегда была очень соблазнительным примером для людей, восставших против театральной школы. Практика, практика, практика и советы хороших актеров — вот, по их мнению, лучшая школа. Счастье Александры Александровны было уже в том, что она росла около такого педагога, как ее отец. Помню, я однажды присутствовал на его репетиции. Была такая драма — «Испорченная жизнь» Чернышева. Главную роль играл молодой актер Журин... не могу вспомнить — потом женившийся на Жене Яблочкиной или уже бывший ее мужем... И врезалось мне в память, как Яблочкин заставлял Журина повторять главную сцену множество раз, да во весь голос и всеми нервами,— сцену-монолог,— то заражая Журина своей энергией, то объясняя ему психологическое содержание, то просто показывая по-актерски. Такая режиссура была тогда новостью, во всяком случае, явлением необычным... Шестилетняя Саня не могла не вбирать таких уроков всем своим существом.

Я, кажется, не ошибусь, если скажу, что в этом же именно спектакле Саня Яблочкина выступала в роли дочери героя и героини пьесы. Это был ее первый выход на сцену.

Счастье Александры Александровны было в том, что уже девушкой семнадцати-восемнадцати лет она попала на курсы Федотовой. Значение школы при Малом театре тогда совсем свелось к нулю. Начались заботы о реорганизации ее. Курсы Федотовой, еще не оформленные каким-нибудь уставом, были только первой ласточкой будущей школы — курсов Ленского, Правдина, Садовского.

Но пребывание в классах Федотовой продолжалось всего несколько месяцев. Вероятно, по настоянию отца она сразу пошла «на практику»; поступила в театр Корша, где ей могли дать ответственные роли на первых же шагах.

И вот, не пройдя никаких определенных курсов, она тем не менее заняла сразу сравнительно крупное положение. Таких примеров было много, они-то, я и говорю, являлись соблазном для противников театральной школы. Причем в их доводах было, к сожалению, много верного. Я сам впоследствии, когда управлял школой, много раз находил какие-то преимущества в том, когда молодые люди начинали свою сценическую карьеру сразу. В таком начале скорее, ярче и вернее проявляются их артистические данные, качества темперамента, сценическая восприимчивость и голос, голос, голос. Голос и дикция, важнейшие качества актера, не раскрываются так ярко в обстановке школы, почти всегда интимной. Качества заразительности — лирической ли, драматической, или смех, или юмор, и одно из необходимых свойств актерской личности — память,— словом, все актерские *данные* раскрываются скорее и определяются точнее, когда молодому человеку необходимо выступать перед публикой возбужденным, сугубо внимательным, подстегиваемым необходимостью выполнить задачу как можно лучше. Все это имеет и огромные недостатки. Это влечет к так называемым штампам, к безотчетному внешнему подражанию образцам, имевшим влияние чуть не с детства.

А с другой стороны, в условиях школьной обстановки, близости, неверной перспективы чаще были и ошибки, переоценка. Сколько случаев бывало такой переоценки! Сколько иллюзорных надежд возлагали преподаватели на своих учеников! Сколько талантов, не оправдавшихся на практике!

Стремясь избежать по возможности ошибок, я с первых лет моей педагогической работы пришел к убеждению, что школа не должна быть оторвана от театра, что ученики должны проходить свою учебу в театральной атмосфере. Это мое убеждение и привело к созданию Художественного театра в связи с Филармоническим училищем...

И тут счастье не покидало Александру Александровну. Через два года практики у Корша она вернулась в атмосферу Малого театра и опять под контроль Глике-

рии Николаевны Федотовой, артистки громадного вкуса, беспредельной преданности сцене и искусству Малого театра. Такую же преданность воспитала Федотова и в нашей юбилярше. Но при всем этом для того, чтобы стать тем, чем стала наша юбилярша, надо было обладать еще двумя качествами: громадной любовью к актерской работе, любовью к сцене, или, как у нас любят говорить, любовью к искусству, любовью и сильной волей, направленной к актерским переживаниям. Любовью, подчиняющей сценической работе все другие жизненные задачи.

А кроме того, нужна была и очень большая *скромность*.

Я не помню у Александры Александровны никогда ни намека на зазнайство. Скромность, благодаря которой она непрерывно училась. Это сторона очень важная. Ее великая учительница была все-таки во власти искусства, лишенного той великолепной простоты, которая постепенно завоевывала первенствующую роль в русском театре. Она и сама это сознавала и боролась с наследием старой школы. Федотова не раз говорила мне, что учится простоте у Ольги Осиповны Садовской.

...Перед глазами нашей юбилярши были Ермолова, Садовские, Медведева. Благодаря своей скромности она не переставала работать над собой и в этом направлении.

Нужна была стихийная любовь к сцене для того, чтобы переиграть такой громадный репертуар, как это сделала Александра Александровна. Ей не удавалось играть много ведущих ролей в Малом театре, потому что у нее были такие сильные конкурентки, как Федотова, Ермолова, а потом отчасти, может быть, и Лешковская. Но способность быстро овладевать ролями, смело и с уверенностью отдаваясь им, дала ей возможность переиграть множество ролей с теми же актерами Малого театра в летних поездках. Большинство их она перенесла потом и на сцену Малого театра. Эта любовь к сцене и к театру буквально с самых малых лет привела к тому, что вся ее жизнь находилась во власти театра. Александра Александровна — настоящий театральный человек.

И теперь, когда исполняется пятьдесят лет с ее первого спектакля, просто поражаешься ее кипучей энергии. У меня по крайней мере нет в памяти ни одного пятидесятилетнего юбилея артиста, который бы находился до такой степени в полном расцвете, как наша сегодняшняя юбилярша.

ИЗ РЕЧИ НА ПОХОРОНАХ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО

Товарищи простят мне, что моя речь будет негладкой. Я прямо с вокзала; я узнал о кончине Константина Сергеевича сегодня ночью, въезжая в Союз, на станции Негорелое. Кроме того, моя память хранит так много переживаний за сорок один год, так много переживаний, охватывавших не только искусство, но и личную жизнь, что, потрясенная, она не дает мне возможности быть красноречивым.

За сорок один год нашей связи в театр вкладывались не только художественные идеи, но, в полном смысле этого слова,— вся жизнь.

Станиславский имел гениальную способность вести за собой так, что человек действительно отдавался искусству целиком. Работа творческая так сплеталась с жизнью, все интересы, все стремления так сливались в нечто целое и гармоничное, что нельзя было разобрать, где кончаются личные переживания, где начинаются переживания художников.

Все те, которые начинали дело Художественного театра,— сам Станиславский, присутствующие при этом печальном прощании его осиротевшая вдова Мария Петровна, брат Владимир Сергеевич, сестры Зинаида Сергеевна и Мария Сергеевна, или так хорошо известные вам Москвин, Книппер, Вишневский, или такие соратники, как Григорьева [М. П. Николаева], Титов, Гремиславские... да простят мне другие, что я не упоминаю их сейчас,— все они, все положили в любимое дело свои жизни, как и сам Станиславский. Затем принесли сюда свои жизни Качалов, Леонидов. Это был первый пласт, охваченный напряженной волей Станиславского к созданию искусства благородной красоты, реально-честного, глубоко правдивого, захватывающего все существование работников.

И тут так много было пережито неповторимого! Сколько я последнее время ни думал о возрождении тех чувств, которые захватывали нас при создании Художественного театра, я приходил к убеждению, что это — неповторимо. И не только по обаянию талантов, которые создавали этот театр, но самое важное, если можно так выразиться, по влюбленному жречеству, каким была охвачена воля Станиславского. Именно влюбленное жре-

чество, а не только почтительное отношение к искусству и понимание прекрасного.

Это стихийное стремление отдавать себя всего, целиком, осуществлению тех глубоких идей, которые его волновали, это горение, охватывавшее всех остальных, и было залогом, самым подлинным залогом успеха Художественного театра.

...Повторяю,— личное и творческое так сплеталось в наших переживаниях, что разобрать, где кончаются дружеские чувства и где начинаются чувства художника, не было никакой возможности. Но мы все в личной жизни все-таки отдавались и другим страстям, удовлетворяли и другие стремления. У Станиславского же было только искусство, и до последней минуты своих трудов и своей жизни он принадлежал и отдавался только этому жречеству.

Я не знаю глубинных миросозерцаний Станиславского... Я не знаю, как он думал о бессмертии. Но для нас именно здесь и начинается его бессмертие.

Пока моя мысль волнуется в стенах Художественного театра, около того, что создано Художественным театром, я вижу разрывы между искусством Станиславского и другими художественными течениями театра. Станиславский говорил, что искусство становится богаче, если в нем могут быть другие течения. Важно, чтобы конечная цель была бы настоящим торжеством правды. *Как* искусство переливается за границы театра, широко и далеко, *как* оно вливается в души всего народа, какими путями и *что* именно в искусстве проникает и наполняет сердце народа — в этом разберется история. Здесь же, на наших глазах, начинается бессмертие Станиславского.

...И мне хотелось бы, чтобы все находящиеся здесь, у гроба, мои товарищи по Художественному театру дали только одну клятву: клянемся относиться к театру с той глубокой и священной жертвенностью, с какой относился Станиславский. Принимаем, как великий оставленный им лозунг. Клянемся относиться так, как относился он.

О ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. О ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА И РЕЖИССЕРА

ИНТЕРЕСНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

Он состоялся в пятницу в Немецком клубе.

Любительский спектакль с ценами от 10 руб. за кресло! Мало того. Любительский спектакль, на который трудно было достать билет! И этого мало. Любительский спектакль с прекрасной, ровной игрой!

Вы мне не верите. Вы думаете, что я делаю рекламу *Обществу искусства и литературы.* Как вам угодно. Мне все равно, что вы думаете. Я утверждаю, что никто и никогда не видел такого образцового исполнения у любителей. Да если бы вы не были убеждены, что это любители,— вы бы и не поверили. Комедия гр. Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» была разыграна с таким ансамблем, так интеллигентно, как не играют хотя бы у Корша.

Сама пьеса... Можно мне сказать правду? Сама пьеса мне не понравилась.

Как?! Что?! Какой-то там Гобой, глупый инструмент из оркестра, смеет!!. О! О!

Не понравилась. Что хотите, то и делайте со мной.

Свирепый критик «Московских ведомостей», г. Ю. Николаев, предлагал назвать эту пьесу «Плодами невежества». Тогда бы я еще подумал.

По-моему, вся барская часть пьесы карикатурна, интрига — французская. Если бы это была не комедия с яркой тенденцией, а фарс,— он был бы гениален, хотя и несправедлив.

Кто станет спорить, что у нас есть глупые господа, которые от нечего делать занимаются вздором? Есть и профессора тупицы, есть и доктора шарлатаны, и контролеры жулики, и умные горничные, и замечательно нравственные мужики. Всякого народа у нас довольно! Но чтобы глупые баре — с одной стороны, а великолепные мужики — с другой, было абсолютной параллелью,— это-

му никто не верит и никто не поверит. И слава богу, что никто не верит.

Я кусал себе губы от досады. Мне было обидно, что такой талант так криво смотрит на людей. Dixi et animum levavi *.

Спектакль был в пользу Братолюбивого общества. В большой зале Немецкого клуба было почему-то темновато. Кто это сэкономничал на освещении? Братолюбивое общество или администрация клуба? Публика жалостливо поглядывала на незажженные люстры. На дамах были элегантные туалеты, а света мало. Это даже жестоко.

Однако я разглядел публику. Тут собрался цвет Москвы. И представители высшего света, и богатое купечество, и пресса, и театральные завсегдатаи.

На сцене тоже знакомые все лица.

Во главе их К. С. Станиславский. Конечно, псевдоним. Псевдонимы не принято раскрывать, но я вам намекну, кто это Станиславский. Это будет простительно, во-первых, потому, что это секрет Полишинеля, а во-вторых, потому, что любители берут псевдонимы только по рутине, давно утратившей смысл.

Станиславский — высокий молодой человек из богатого купечества, когда-то очень покровительствовавший *Обществу искусства и литературы,* талантливый и умный любитель.

Если бы я был театральным рецензентом, я бы посвятил ему, как и многим другим, целую статью. Так много тонких и характерных подробностей вложил он в роль самого Звездинцева.

Жену Звездинцева прекрасно играла М. А. Самарова, если не ошибаюсь — присяжная актриса. Бетси — В. Ф. Комина. Вы ее знаете. В прошлом году на балу Общества искусства она получила вторую премию за костюм цыганки. Здесь она тоже щегольнула несколькими прелестными туалетами. Любительница опытная.

Вово — также известный любитель Н. С. Сергеев, тоже из богатого купечества. Молодой человек университетского образования, художник, гласный думы, талантливый любитель.

Доктор — И. А. Прокофьев. Это не псевдоним. Опять известный любитель.

---

* Я сказал (я высказался) и облегчил свою душу (*лат.*).— *Ред.*

Профессор — А. П. Вронский, недавно появившийся на горизонте Общества искусства. Играл ровно и аккуратно. К чести гг. Станиславского, Прокофьева и Вронского должен прибавить, что они значительно сгладили излишние нападки автора на барина, доктора и профессора. Петрищев — Н. А. Александров. Ну кто ж не знает этого элегантного молодого фабриканта? Я и не подозревал за ним способностей прекрасно изображать светских фатов!

Таня, горничная,— М. П. Лилина. Мне легко было бы сказать вам, кто это г-жа Лилина, даже не называя ее. Но, видите ли, г-жа Лилина давно играет под таким псевдонимом в спектаклях Общества искусства. Года два назад она вышла замуж. Я и думал, что для афиши она возьмет псевдоним мужа. Она не взяла. Стало быть, я должен молчать. Играла она премило.

Дивно играли мужиков А. А. Федотов, сын Гликерии Николаевны, В. М. Владимиров (псевдоним), брат известного молодого философа.

В ничтожной роли старого повара был необыкновенно типичен А. Р. Артем. Это целая художественная фигура.

В пьесе гр. Толстого так удивительно набросаны лица, что мне стоит большого труда удержаться в рамках моей статьи. Я готов был бы рассказывать вам о каждом лице отдельно и очень много, хотя вы и знакомы с пьесой по Юрьевскому сборнику.

Очень типичны были и выездной лакей, и буфетчик, и буфетный мужик, и 2-й мужик.

Кажется, всех похвалил, кого хотелось! *Совсем маленькие роли тоже были переданы со смыслом.*

Знаете ли, о ком я вспомнил во время спектакля?

О графе Соллогубе.

Бывало, без него не обходились такие представления.

Гобой

«ДУЭЛЬ» А. П. ЧЕХОВА

О новом произведении Чехова появилось уже с полдюжины обширных рецензий.

Вы знаете, что нет ничего шаблоннее газетного языка.

То же можно сказать и о рецензиях наших присяжных критиков. За двумя, много — тремя исключениями, все они выработали себе известный шаблон, по которому не только пишут, но и мыслят.

Мне даже кажется, что у присяжных рецензентов от постоянного обязательного чтения притупляется и аппетит, и вкус.

Чтобы усвоить намерения автора и его образы такими, какими он их создал, надо обладать фантазией, не обремененной беспрерывными и однородными впечатлениями. А критик ко всякому новому произведению приступает с готовым масштабом, выработанным известной привычкой. С первых же шагов персонажей нового произведения критик отдается во власть рутины и относит их к категории лиц, уже знакомых ему из других произведений. Поэтому от него легко ускользает какая-нибудь характерная черта, не лишенная новизны.

Сравните впечатления двух театральных зрителей: один — завсегдатай, а другой — редкий посетитель театра. Первый до того привыкает к индивидуальным особенностям актеров, что ему трудно разглядеть замысел автора за знакомыми ему интонациями, жестами, глазами и т. д. Второй же воспринимает образы автора гораздо непосредственнее. И случается сплошь да рядом, что этот неприсяжный театрал уловит замысел автора лучше опытного и присяжного.

До какой степени шаблонно отношение критиков к писателям, можно судить по рецензиям о «Дуэли» Чехова.

Все они начинают с ламентаций об обманутых надеждах. Всякий считает долгом уронить слезу на талант Чехова, якобы остановившийся в развитии. Но если бы кто-нибудь из них добросовестно заглянул в свои статьи, напечатанные пять лет назад, то он убедился бы, что и заговорил-то о Чехове только в то время, когда публика уже любила этого писателя.

В жизни всякого выдающегося писателя есть два трудных момента. Я говорю об отношении к нему нашей критики. Первый момент наступает, когда критика определяет писателя в генеральский чин. Происходит это большею частью сразу, внезапно, одинаково неожиданно как для писателя, так и для самой критики.

Он писал уже несколько лет. Его читали, его любили, в публике то и дело рекомендовали его. Но критика, за-

громожденная отчетами о произведениях патентованных знаменитостей, или не замечала его, или трусливо замалчивала.

Вдруг кто-нибудь из сильных обмолвился о нем добрым словом. Или его выдвинул случай, не имеющий ничего общего с его талантом. Тогда все разом, точно сговорившись, поднимают шум, и через месяц-другой вчерашний рядовой производится в генеральский чин.

Тогда для писателя наступает новое испытание.

Он знаменит, каждая его строка ловится на лету, но он не удовлетворяет своих поклонников. От него ждут высших откровений, а он — изволите видеть — пишет почти так же, как писал два месяца назад. Словно из-за того, что критика обратила на него внимание, он должен стать во сто крат гениальнее, умнее, образованнее.

Счастлив тот, кто сумеет спокойно обойти эти подводные камни. Часто же случается так, что у писателя от одуряющего фимиама славы кружится голова, он в самом деле ищет в своем творчестве божественных откровений, не удовлетворяется сюжетами, которые подсказывает ему фантазия, все ему кажется мелко и бесцветно. Самолюбие его гложет, и из здорового писателя он становится неврастеником или мудрит не в меру и не пользуется теми самыми красками своей палитры, которые создали ему славу.

Мне кажется, что этот трудный момент испытания переживает теперь и Чехов. Что бы он ни выпустил в свет, наши критики принимают с разочарованной гримасой. И — помяните мое слово — они так же проглядят его лучшую вещь, как проглядели зарождение его успеха и спохватились только тогда, когда он и без критики пробил себе дорогу к сердцам читателей. Если бы Чехов слушался своих рецензентов, то ему следовало бы в продолжение десяти лет не показывать свету ничего из написанного, а потом сразу поразить всех чем-нибудь вроде «Мертвых душ».

Мне же думается, что истинных любителей литературы должен радовать каждый поступательный шаг, хотя бы и маленький, в росте писательской личности Чехова. И если не предъявлять к нему невозможных требований, то не трудно заметить, что его последнее произведение — лучшее из всего, что им до сих пор написано. Постараюсь доказать это.

В. Н.

ТЕАТР И ШКОЛА

I

Представьте себе средней руки губернский город с числом жителей от 30 до 50 тысяч. В нем нет высшего учебного заведения, стало быть, нет профессоров и студентов. Зато все остальные характерные черты большого города налицо. Мужские и женские гимназии с обширным кругом преподавателей и преподавательниц, губернское земство с управой и, конечно, с Обществом взаимного кредита, отделения государственного, дворянского, крестьянского, Волжско-Камского и еще какого-нибудь частного банков; окружной суд с членами, товарищами прокурора, поверенными, нотариусами; городская дума с домовладельцами; всякого рода казенные палаты — губернская, контрольная, чертежная, казначейства; канцелярия губернатора, чиновники особых поручений, местный «beau mond» *, почтово-телеграфная контора; больница, земские и вольные аптеки, медицинский персонал; содержатели множества магазинов с приказчиками; фабриканты, заводчики, техники, архитекторы; и, наконец, один, два или все три из трех крупных элементов — военного, инженерного или землевладельческого.

Словом, «интеллигенция», захватывающая, по современной ходячей терминологии, всякого, кто носит платье от «статского и военного портного», имеется в типичном представительстве.

Такой город «чувствует потребность» в театре. По крайней мере, если вы, житель столицы, вступите в беседу с любым из горожан, то он, пожаловавшись сначала на безденежье и безлюдье — «людей нет» — и поговоривши о том, что было бы в случае войны с Германией, в конце концов неминуемо, без всякого с вашей стороны почина, заведет речь о театре. Разговор его будет наивный. Он совершенно не сведущ в драматической литературе. Случится, что даже из Шекспира знает только «Гамлета» и «Отелло», знает Гоголя, Грибоедова, то есть «Горе от ума», чуть-чуть Островского и стоп! Говоря о театре, он больше склонен назвать несколько имен артистов, а преимущественно артисток, очень любит тех, которые кажутся ему «порядочными женщинами», то есть не слишком доступными, и любит прихвастнуть, что такой-то или

* Высший свет *(фр.)*

такая-то из столичных артистов «ведь начинал у нас» и «как же, я помню его в такой-то роли!»

Пойдемте же в этот театр. Не будем предъявлять к нему строгих требований! Нам известно, что столичные театры стягивают лучшие силы, знаем, с другой стороны, что в данном городе и газовое-то освещение еще не по всем улицам, и мостовые плохи, и банки помещаются в частных зданиях, слишком много нужд, относящихся к области «материальной пищи», а для «духовной» нет значительных средств. Поэтому постараемся воздержаться от глупого тона столичных приезжих, которые посмеиваются в провинциальных театрах не потому, что они понимают дело, а для того, чтобы пощеголять своей принадлежностью к людям «бывалым и видавшим виды».

Мы с вами идем не из пустого любопытства и не для того, чтобы убить вечер, которого нам некуда девать. Нас серьезно интересуют вопросы: точно ли город «чувствует потребность»? Не фраза ли это, придуманная с целью показать нам, что и они «не лыком шиты», что и их «занимают не одни сплетни и карты»? И если они, действительно, нуждаются в театральных зрелищах, то в какой мере русский артистический мир, «представители искусства», «просветители толпы» — и как еще они там именуют себя,— в какой мере удовлетворяют они такой законной и благородной потребности?

Разберемся в спросе и в предложении и, может быть, мы подойдем к самому корню театрального дела в провинции.

Кто сколько-нибудь знаком с ним, тот вперед скажет, что выводы будут не утешительны. Но это слишком мягкое выражение. Выводы будут ужасные, обнаруживающие такое грузное падение провинциального театра, что для подъема его нужны десятки лет и воспитание целого поколения...

Здание театра плоховато. Но это еще не беда. Дело не в бархатной обивке лож и в плюшевых занавесах. Пускай за внешней роскошью гонятся содержатели кафешантанных заведений. Там надо брать не мытьем, так катаньем. Здесь — было бы только не сыро, да не сквозило бы по всем рядам кресел. Правда, отсутствие комфорта отражается на том, что театр почти не посещается местной аристократией. Ее дамская половина любит выезжать на люди в элегантных туалетах, а такие ложи, как здесь, могут испортить платье и посещение театра

обойдется слишком дорого. Но господь с нею, с аристократией! Мы знаем, что она чувствует потребность в театре, как в таком месте, где можно показать туалет, «ошейник» из бриллиантов, дочь-невесту и т. д. Говорить о том, что мужская аристократическая молодежь смотрит на актрис «с своей точки зрения» и потому предпочитает оперетку, значило бы повторять общее место. Но, например, если я сообщу, что «Гроза» считается во многих семействах безнравственной пьесой, которую нельзя показывать 18-летним барышням, то — не правда ли это может показаться выдумкой? А это так.

Нас больше интересует вопрос: кому принадлежит театр и на каких условиях сдан он артистам?

Он перестроен или из цирка, или из склада сельскохозяйственных машин, или из большого здания, в котором магазины не окупали расходов по ремонту. В редких случаях здание специально построено для театра. А принадлежит он частному лицу, сдающему его артистам за довольно высокую арендную плату.

Вот первый риф, на который мы наталкиваемся.

В России, в зимнее время, считается более двухсот театров. Можно сказать, без малейших преувеличений, что из них не наберется *десяти* таких, которые сдаются артистам или с субсидией, или просто бесплатно. Правда, во многих городах существует такой порядок, что плата за театр окупается «вешалкой» и «буфетом», то есть сдачей того и другого в аренду. Но за норму следует принять такой расчет: театр с отоплением, освещением и прислугой обходится труппе в треть валового сбора. Только две трети идут на остальные расходы, то есть декорации, костюмы, реквизит. Уплата авторского гонорара (от рубля до трех рублей за акт, от пяти до пятнадцати рублей за вечер), библиотека, жалованье артистам, режиссерам, суфлерам и проч.

Кое-где существуют театры, принадлежащие «городу». Но и здесь театр числится в «приходной статье». При этом, помимо денежных обязательств, на артистов возлагаются и другие, в форме инструкции, где значится, в какие часы должны начинаться и оканчиваться спектакли и репетиции, каков должен быть репертуар, в каких помещениях можно курить и т. д. И назначается для заведования театром особое лицо за особое вознаграждение и играет оно здесь роль бесконтрольной власти. И хорошо еще, если он не обяжет труппу принять такую-то

«превосходную артистку», с которою он, по выражению Островского, «отдыхает от забот по вверенному его управлению ведомству».

Я взял за норму расход по зданию в треть валового сбора. Но очень часто артисты работают почти исключительно только для покрытия этого расхода. Поработают так месяца два, конечно, бросят театр и уедут «искать другой город». Это «искать другой город» классическая фраза из жизни провинциального актера!

Но хозяин театра не боится, что его здание останется пустым. Если одни актеры, за отсутствием сборов, переселяются «из Керчи в Вологду», то другие, наверное, идут «по шпалам» из Вологды в Керчь. Всякий актер считает самого себя и лучше и счастливее других. «Мало ли что такие-то не сделали сборов! Мы сделаем!» Да и все равно есть нечего, отчего не рискнуть! И рискуют, и довольны, если получат гроши, чтобы иметь возможность добраться великим постом до Москвы в надежде получить хороший ангажемент. А там, в сущности, повторяется та же история.

Бывает, однако, что и у хозяина театра лопнет терпение. «Новый хорошенький театрик, выстроенный частным владельцем, купцом г. Текутьевым,— читаем мы в корреспонденции из Тюмени, Тобольской губернии («Театральная библиотека»),— после его убыточной антрепризы в прошлом зимнем сезоне, вероятно, навсегда закроет свои двери. Как передают, г. Текутьев вознегодовал на равнодушие тюменцев, труппы держать более не будет, а самое театральное здание нашел более выгодным приспособить под лабазы своей мучной торговли». Характерная корреспонденция. Ее можно обратить в клише для большинства русских театров. Нашелся человек, поверивший в успех театра в своем городе, выстроил здание, потратил и время и деньги и, убедившись в равнодушии публики, сломал сцену, вывез стулья и приказал наполнить храм муз мешками с мукой.

Г-н Текутьев совершенно прав. Но виновата ли публика — это еще вопрос. Я привык принимать за аксиому, что нет такой публики, которая не поддержала бы хорошего театра. Поэтому, сильно подозреваю, что здесь виноваты кое-кто другие...

Итак, театра, как городского учреждения, в России не существует. «Потребность», о которой все любят го-

ворить,— сомнительного качества. Я не помню, чтобы где-нибудь какой-нибудь гласный думы «держал речь» о том, что театр необходим городу, ну хоть по крайней мере так же, как необходимы общественные сады, бульвары, скверы, разбиваемые на площадях для очищения воздуха; как нужны артезианские колодцы, если другие источники воды заражены; памятники знаменитых людей, построенные, хотя и на пожертвованные, но все же городские суммы; мостовые и т. п. В том же выпуске «Театральной библиотеки» мы встречаем такую заметку: «Здание иркутского театра строится почти исключительно на частные пожертвования. После пожара, истребившего старый театр, иркутский генерал-губернатор взял на себя почин в сборе пожертвований на сооружение нового театрального здания. На призыв к пожертвованиям откликнулись очень многие и уже к началу 1892 года было прислано в распоряжение иркутского генерал-губернатора 141 600 рублей». Всего же со страховой премией и процентами наросло до 197 900 рублей.

Значит, можно собрать деньги для театра. Нужны только энергия и желание. Правда, в Иркутске очень много богатых людей. Но ведь и сумма в 200 тысяч громадная. Для губернского города средней руки достаточно и 50—75 тысяч, если город пожертвует клочок земли. Пусть потом для ремонта управление берет в свои руки и вешалку и буфеты, но дайте труппе возможность жить безбедно, не «смотреть в окно» или «искать другого города». Тогда можно будет окончательно убедиться в том, что город действительно «чувствует потребность».

Московский Малый театр делает около 150 тысяч валового сбора в год. Как ни сокращайте труппу, попробуйте наложить на нее обязательства по зданию театра, освещению, рабочим и т. д., уничтожьте пенсии — никогда ей не выдержать расходов. В настоящее время одна труппа стоит 190 тысяч в год. Сократите жалованье вдвое и все-таки вы получите дефицит в 75 тысяч.

Нет никакой надобности ораторствовать на тему о «глубоком воспитательном значении» театра. Это почва шаткая, по ней легко впасть в комическую крайность. Будем смотреть на него, как на самое разумное развлечение, способное если не вкладывать в обывательские мозги новые мысли, то хоть освежать их от цифр и шкурных интересов. И тогда необходимость каждому городу иметь свой театр будет все-таки неоспорима.

Рано ли, поздно ли, все, интересующиеся этим делом, придут к такому убеждению. И это будет первым шагом для подъема театрального дела в провинции. В этом отношении ближе всех у цели — Одесса. Там антрепренеру дается театр с имуществом и субсидия, если не ошибаюсь, в 25 тысяч. При таких условиях город вправе требовать зрелищ, действительно достойных считаться «разумным развлечением».

Так же поставлено дело в Новочеркасске и не слыхано, чтобы там бывали «крахи», публика не посещала театра, или город оставался без порядочной труппы.

А вот город, больше, чем Новочеркасск, с 60—70 тысячами жителей, с огромным сталелитейным заводом — Екатеринослав. Это город, растущий, как говорят, не по дням, а по часам. А в нем до 1892 года не было совсем зимнего театра. Не было даже порядочного Общества любителей, как в Киеве. Наконец, театр состряпали из какого-то цирка — а их там два,— сдали в аренду и первый же сезон оказался для антрепризы таким печальным, что вряд ли скоро найдутся охотники брать театр. То есть, если хотите, охотников найдется много. Но театра в хорошем смысле этого слова не будет. Антрепренер для сохранения собственного кармана неминуемо придет к оперетке, которая до сих пор еще является спасительницей дела от крахов!

II

Но перейдем к другой, еще более важной стороне дела — к самим актерам. Допустим, что все российские города прониклись убеждением в необходимости иметь театры, выстроили прекраснейшие здания, ассигновали субсидии и приглашают господ артистов «живым словом» будить благороднейшую сторону человеческой души. Не кажется ли вам, что господа артисты не оправдают возложенных на них ожиданий?

Я в этом глубоко убежден.

Поставим вопрос иначе.

Надо заметить, что на равнодушие публики жалуется не один тюменский купец, выстроивший хорошенький театрик и сам взявшийся за антрепризу. Это любимый мотив всех актеров, которым приходится возвращаться в Москву «по шпалам», мотив, до такой степени избитый, что уже стал банальным. Разговоритесь с актером в каком-нибудь ресторане «Ливорно» на Кузнецком мосту.

Спросите его, когда он нарасскажет вам небылиц о своих необычайных успехах:—А сборы у вас были?

— Да разве эта пустоголовая толпа ходит в театр? Ей нужны клуб, карты, оперетка, цирк, фокусники!

Но он никогда не скажет себе: а не виноват ли я и сам в том, что наш театр не посещался?

К сожалению, он отчасти прав. Толпа, действительно, проявляет больше склонности к зрелищам, резко бьющим по нервам. Но жаль, что он прав, потому что на эту склонность он уже сваливает собственное бессилие.

Задавали ли себе провинциальные актеры такой вопрос: кому нужно стараться о том, чтобы я, скромный обыватель, привыкший к службе, послеобеденному отдыху и клубу, полюбил театр?

Сомневаюсь.

Однако не губернатору же делать предписания по всем учреждениям? Не с околоточным же тащить публику в театр? И не хожу я вовсе не потому, что предпочитаю клуб, а потому что к клубу я привык, а к театру нет. Кому же нужно, чтобы я полюбил театр больше клуба, как не самим актерам?

Не задумываться над таким вопросом слишком низко для высокой души актера. Актер, в его типичном представителе, стоит в своих собственных глазах на высоте недосягаемой. Ему незачем и заботиться, чтобы я полюбил его искусство. По его мнению, если я не знаю, что есть на свете актер Завихряев-Замухрышкин, то я круглый невежда и не стоит на меня обращать внимания. Он жрец, он понтифекс. Я должен плениться им при одном его выходе на сцену. А если я, повидавши его, на другой день все-таки пошел в клуб, а не в театр, то судьба моя решена, я принадлежу к «пустоголовой толпе».

Он не задает себе вопроса: «почему же этот скромный обыватель опять пошел в клуб? Почему его не потянуло и сегодня прийти к нам в театр? Нет ли здесь и моей вины?»

Он не соберет своих товарищей и не скажет им:

— Господа! Такой-то скромный обыватель случайно зашел вчера в театр. Он хотел посмотреть, что скрывается за красивой афишей, и что творится в этом здании, и не лучше ли было бы обратить его в мучной лабаз. А сегодня он опять пошел в клуб и, говорят, завтра и послезавтра пойдет или в клуб, или в цирк, или останется дома. Словом, его рубли для нас пропали, не говоря уже

о том, что пропал и поклонник нашего искусства и наших талантов. Отчего это произошло? Не мы ли сами виноваты в этом? Не ты ли, Васильев-Задунайский, виноват тем, что не знал роли? Не ты ли, Петров-Самарянский, так как был выпивши, во втором действии нечаянно свалился со стула, а в третьем потерял бакенбарду? Не вы ли госпожа Донецкая-Длинношлейфова, так как при всей вашей красоте и сильном темпераменте, у вас точно каша во рту и нельзя разобрать ни одного слова? Может быть, виновнее всех я сам, потому что не столько участвовал в общем ходе пьесы, сколько важничал и изображал Гамлета, тогда как, если подумать, я должен был по смыслу пьесы изображать Держиморду? Наконец, не мы ли все виноваты, так как, говоря по совести, не вдумались в пьесу, не выучили ее и не срепетовали? Я помню, что на режиссерском экземпляре библиотеки императорских театров значится: «Идет 3 часа с антрактами». А ведь у нас пьеса тянулась $4^1/_2$ часа без антрактов. Правда, мы любезно предложили скромному обывателю прослушать пьесу два раза: сначала согласно тексту автора через посредство суфлера, а потом в измененном виде из наших уст. Но понравилось ли ему это? Не нашел ли он поэтому, что пьеса скучна? Дело в том, господа, что человеку свойственна привычка. Не думайте, что всякого легко убедить в том, что стеариновая свечка лучше сальной. Если бы в этом была уверена только сама стеариновая свечка, то она не скоро пошла бы в ход. Мы-то, Васильевы-Задунайские и Завихряевы-Замухрышкины, знаем, что мы лучше госпожи «Фурор-Этуаль — бриллиантов на 40 тысяч» и знаменитого английского клоуна «Нет более скуки». Но в этом еще надо уверить других. Надо себя так вести, чтобы скромного обывателя потянуло к нам и на другой день, и на третий. Как бы он ни попал к нам, от скуки ли, пришел ли на любовное свидание, захотел ли повертеться перед начальником, мы, и только мы одни, обязаны воспользоваться случаем и вселить в него расположение к театру. Завтра, встретив знакомых, он сказал бы: «А там хорошо! Я с удовольствием провел вечер!» А его знакомые встретили бы других знакомых и тоже сказали бы: «А в этом новом здании, говорят, можно с приятностью провести вечер!» И когда ходить в театр обратилось бы у них в благородную привычку, тогда можно было бы рассуждать о том, чтобы город взял на себя постройку театра и давал нам субсидию, так как при су-

ществующих расходах мы не имеем возможности показать им Мольера, Бомарше, Шиллера, Шекспира и открыть им, скромным обывателям, еще более красивые и заманчивые картины в области нашего искусства!

Нет, никакой актер не произнесет такого монолога перед своими товарищами. Он выработал формулу о невежестве толпы и совершенно на этом успокоился.

А между тем если бы вы, житель столиц, могли представить, во что превратилась провинциальная сцена в последние годы!

Вот для примера несколько спектаклей.

Один из значительных южных городов. Хороший летний театр, в котором сбор может достигнуть, по нормальным ценам, до 700 рублей. Гастроль артиста императорских театров.

Идет пьеса современного французского поэта из эпохи Стюартов. Занавес открывается, театр представляет шотландскую деревню. На сцене появляются принц, народ. Народ изображен в числе четырех статистов (без малейших преувеличений). За исключением актрисы, играющей главную роль, и, конечно, гастролера, никто не знает роли *окончательно. От стихов никакого следа.* Перед каждой фразой — пауза. Общий тон до такой степени вульгарный, что вам становится не по себе. Вы чувствуете, как вас, зрителя, оскорбляют эти пошлые интонации. Для вас нет сомнений, что эта «Шатландия», судьба которой так дорога действующим лицам, бесконечно чужда актерскому воображению. Те же интонации, те же приемы будут завтра, во время представления разухабистого фарса. Вы с беспокойством ожидаете главной сцены гастролера и затем с ужасом бежите из театра на свежий воздух.

— Нам за два дня раздали роли,— оправдываются актеры.

Да, это печально, это возмутительно. Но, во-первых, в данном случае дело принадлежало Товариществу, «сосьетэ», как любят выражаться актеры, стало быть, от них зависело установить порядок раздачи ролей. А во-вторых, нашла же время выучить роль актриса, игравшая главную роль, точно так же в первый раз, как и другие. И нашла в своем голосе более благородную дикцию и тон, соответствующий исторической пьесе.

Я был в этом театре вторично, на представлении «Коварства и любви». Здесь уже актеры не могли бы отго-

вориться «двумя днями», так как эта пьеса считается репертуарною и роли у всех «игранные». Я видел гофмаршала, которому в гриме, в тоне и в ужимках позавидовал бы любой клоун из дешевенького, ярмарочного цирка. Я видел Вурма, не в известном парике с косичкой, а с большим лбом и коротко остриженными волосами, в собственном черном фраке и люстриновых панталонах, необыкновенно хитро не отходившего от суфлерской будки, упорно избегавшего говорить текст роли, а заменявшего его гаерской мимикой и телодвижениями. Красивая актриса, игравшая леди Мильфорд, с прекрасным голосом и отчетливой дикцией, отлично выучила роль, произносила ее слово в слово, но, господь ее прости, я не понял половины того, что она говорила,— до того нелепы были логические ударения. (В местной газете ее хвалили на другой день.) Президент, опять-таки в черном фраке нового покроя, с голубой лентой через плечо, очевидно, взятой из букета актрисы, несколько раз так «останавливался», что несчастный гастролер скрежетал зубами и топал ногой, а суфлер хрипел из будки...

Это какой-то кошмар, а не спектакль.

Я не люблю прикрас дешевого качества, которыми так злоупотребляют рецензенты, желающие «раскостить» пьесу или актеров, и в данном случае стараюсь передать только виденное мною.

Позвольте, для лучшей иллюстрации, передать вам рассказ одного гастролера, выписанного в прошедшее лето в один большой губернский город.

Приехал он поздно вечером и часам к одиннадцати пошел в театр, рассчитывая еще застать окончание спектакля и будущих товарищей. Прибыв в театр, он с изумлением услыхал со сцены текст из первого акта. Оказалось, что начали в десять часов. Сбор 17 рублей. Просмотрев два акта, он до такой степени был поражен отчаянным исполнением, что уже подумал — играть ли ему здесь, не уехать ли из города, несмотря на совершенный путь в тысячу с лишком верст. В третьем часу ночи он случайно присутствует при следующей сцене. В театре идет четвертый акт пьесы... В саду мимо нашего гастролера проходят два господина, завернувшие сюда «окончить вечер», то есть выпить и здесь бутылку-другую.

— Постой-ка! Да здесь, кажется, играют! — говорит один, услыхав голоса актеров.

— Брось! Пойдем в буфет.

Ушли.

Гастролер решает бежать отсюда. Но «сосьетэ» умоляет его остаться. Вся надежда труппы на то, что он поправит их печальное положение. С начала лета здесь была сносная труппа, но за отсутствием сборов многие ушли, а остальные уже несколько недель не видали в своих руках не только желтенькой бумажки, но даже мелочи. Вещи перезаложены, хозяевам задолжали,— словом, обычная картина актерского нищенства. Гастролер был тронут и остался.

Назначается его первый выход: «Уриэль Акоста».

Что происходило на репетициях — не поддается описанию. Костюмов нет, декорации плохи. Но это еще полбеды. У гастролера костюмы свои, первая актриса может быть в своем белом шлейфном платье, а на остальных публика все равно не обратит никакого внимания. Но беда в том, что актеров мало, некому ролей раздать. Суфлера совсем нет, так как суфлеры, обыкновенно, служат на жалованье и в Товарищества не вступают. Владелец театра махнул рукой на своих арендаторов и не дает ни ламповщика, ни плотников. Гастролер сам с помощью товарищей поправляет рампу, устанавливает декорации, одевает двух-трех рабочих и учит их сказать несколько слов из пьесы; пьесу, конечно, наполовину вычеркивает. В суфлерскую будку садится актриса на роли grandes dames, и спектакль устраивается.

Начало назначено в половине девятого.

Около восьми часов к гастролеру приходит кассир:— Сбора рубль 70 копеек,— шепчет он ему,— будем играть?

Гастролер беспомощно разводит руками. Представитель Товарищества уговаривает подождать.

— Здесь публика капризна. Когда хочет, тогда и собирается.

— Она не смела бы быть такой капризной, если бы всегда начинали спектакли вовремя. Однако не играть же перед тремя зрителями в задних рядах!

Девять часов.

— Сколько сбора? — посылает узнать гастролер.

— Пятнадцать рублей.

— Подождем.

В начале одиннадцатого сбор доходит до 35 рублей и останавливается. В половине одиннадцатого началась трагедия Гуцкова «Уриэль Акоста». Гастролер не мог видеть жалких физиономий главных актеров и крикнул:

— Застрелюсь на этих самых подмостках или подниму сборы!

Перед 50—60 зрителями в обширном помещении он проявляет всю силу своих дарований. Затем назначает «Гамлета», «Отелло», «Шейлока», «Разбойников» и, действительно, поднимает сборы до 300 и даже 400 рублей.

Вся эта поразительная картина из актерской жизни может показаться даже трогательной и возбуждающей наши симпатии. Актриса, играющая сегодня Эмилию, а завтра помещающаяся в суфлерской будке, достойна уважения и поддержки. Это напоминает те отдаленные времена провинциального театра, когда г-жа С., ныне знаменитая актриса, получала от антрепренера 8 рублей в месяц и башмаки. Но то были таланты, то была борьба за любимое дело. Г-жа С. ловила минуты, чтобы выучить роли наизусть, ночей не спала. Здесь же, как только дела чуть-чуть поправились, каждый счел долгом швырнуть все заботы. Пошли отчаянные репетиции, никто ролей не учит, никто гастролера не слушается. И кончилось тем, что он назвал товарищей скоморохами и уехал.

Разумеется, «дело распалось». Но скажите, пожалуйста, можно ли послать упрек по адресу публики, не пожелавшей поддержать *такой* труппы? За что публика понесет им свои рубли? На основании чего смеет рассчитывать на нашу поддержку сборище невежественных тунеядцев, из которых огромное большинство двинулось на сцену только потому, что не нашло для себя в жизни никакого другого дела. Чтобы кормиться столярным, сапожным ремеслом, чтобы быть белошвейкой и портнихой, надо целый день трудиться, надо владеть станком, иглой, швейной машиной. Чтобы быть писцом, надо быть хоть грамотным. Для того, чтобы быть актером — ничего не надо. Удален из второго класса за великовозрастие и малые успехи — и пошел в актеры! Прежде от этого балбеса требовался талант. Спросите старого актера — он вам расскажет, как трудно было пробиться вперед новичку. И антрепренер, и товарищи следили за ним «в оба» и начинали постепенно давать ему рольки только в случае, если он обнаружит настоящие сценические способности. Теперь же он сразу вступает в Товарищество, сам выбирает себе и амплуа и роли. Нет такого человека — если он не калека, или не окончательный идиот,— для которого в обширной драматической литературе не нашлось бы одной подходящей роли. Сыграл он ее, был

вызван за хорошие авторские слова — и он уже актер, имевший успех.

С дамской половиной дело стоит гораздо лучше. Прежде всего, дамы неизмеримо добросовестнее мужчин. Случаи, когда актриса не знает роли,— исключение, у актера это — правило. Кроме того, их горячее захватывает само искусство. Но и до сих пор сколько женщин идут еще на сцену только потому, что театральные подмостки — самая выгодная арена для выставки женской красоты!

И вот подобное сборище жалуется на равнодушие публики!

III

Всякому, даже не состоящему «при театральном деле», бросается в глаза одно удивительно интересное явление, повторяющееся в последние годы каждое лето. Это — гастроли лучших артистов. Никогда еще, с тех пор как существует русский театр, они не доходили до таких размеров, как в прошедшее лето.

Два разряда таких гастролей. В первом случае артисты ездят из города в город целыми труппами. Во втором — существующие в городе труппы приглашают отдельных лиц.

В прошедшее лето по железным дорогам Курск — Ростов, Воронеж — Ростов, Харьков — Севастополь и по Волге все время тянулись артистические Товарищества. Одна петербургская труппа сразу выставила их четыре (или пять). Во главе одного стояла г-жа Савина, во главе другого — г. Давыдов, третьего — г-жа Васильева, четвертого — г-жа Потоцкая и, кажется, еще во главе пятого — г. Далматов.

Из Москвы выехало Товарищество г. Правдина и — если не ошибаюсь — два, состоящих из второстепенных актеров, не рискнувших занять крупные провинциальные центры, а приютившихся в Пятигорске и еще где-то. Раньше них выехало три оперных Товарищества. Еще раньше — балет г-жи Гейтен. Кроме того, составилось оперное Товарищество из провинциальных певцов и съездило в Одессу киевское Товарищество г. Соловцова.

Я, наверное, пропускаю еще кое-какие группы. Помнится, например, что в Тифлисе гастролировала новочер-

касская труппа г. Синельникова. Кажется, и труппа г. Корша побывала на Волге.

Ко второму разряду относятся гастроли «единоличные». Ездили г-жа Федотова, гг. Южин, Горев, Дальский, Дарский, Киселевский, Рощин-Инсаров, г-жи Волгина, Журавлева, супруги Фигнер, гг. Клементьев, Тартаков и проч., и проч., и проч.

Остановимся сначала на первом.

Петербургские и московские артисты выбирали, разумеется, только крупные города. Большие затраты не позволяли им посещать города, где театр дает не более 400 рублей сбора. Только при 500 рублях на круг могли окупиться эти расходы. А так как больших городов вообще немного, то в каждом из них с мая по август, то есть за три месяца, побывало не менее 4—5 Товариществ императорских театров. Уехала г-жа Гейтен, приехала г-жа Савина, ее заменила г-жа Потоцкая, а г-жу Потоцкую г-жа Лешковская (с г. Правдиным и г. Рыбаковым), а там появилась опера, или в обратном, или в каком-нибудь ином порядке. В промежутках наезжали малороссы. Иногда они сталкивались. По всем газетам, например, прошло известие о том, что в Харькове Товарищество г. Давыдова и Товарищество г. Медведева поставили в один и тот же день одну и ту же пьесу. 2 июня г. Южин уезжает из Ростова-на-Дону, 3-го там начинает г. Правдин. Только что г. Соловцов увозит из Одессы «Плоды просвещения», в Одессу въезжает г. Давыдов с теми же «Плодами просвещения»...

Словом, в Харькове, в Ростове, в Саратове, в Астрахани все время кипела театральная жизнь. Embarras de richesses! * Театральный рог изобилия. Столичные газеты сильно нападали на своих артистов за эти затеи. В Саратове образовался кружок господ, нарушавших представления г-жи Савиной неприличным поведением в театральной зале. Провинциальные артисты, в большинстве, негодовали на этот захват столичными артистами обывательских сумм, якобы принадлежащих им.

Но нападки и негодование без сильной аргументации решительно ни к чему не ведут. Надо рассмотреть явление — а это, несомненно, «явление»,— объективно и сделать из него выводы, действительно поучительные.

Замечательно, что, несмотря на такое обилие спектаклей столичных артистов, все они сделали прекрасные сбо-

* Чрезмерное богатство *(фр.)*.— *Ред.*

ры. Г-жа Савина выручила на свою долю около 8 тысяч, гг. Лешковская, Правдин и Рыбаков взяли по 4 тысячи (12 тысяч чистого дохода при 400—500 рублях вечерового расхода!). Вероятно, немало получили и гг. Давыдов, Варламов, Медведев, Далматов и т. д.

Взять за полтора-два месяца половину годового оклада — соблазнительно. Нет сомнения, что в будущем году к этим 12—15 Товариществам присоединится еще столько же.

Чем же объяснить этот успех? Ведь сколько бы ни горячились газеты и провинциальные актеры, а факт налицо.

Дело в том, что, несмотря на участие в этих Товариществах крупнейших русских артистов, главная приманка для публики заключалась не столько в отдельных лицах, сколько *в превосходном ансамбле* исполнения пьес. И они щеголяли ансамблем не только потому, что везли с собой пять-шесть пьес, с которыми переезжали из города в город, а потому, что *таково их артистическое воспитание.* Здесь каждый маленький актер знал, что обязан поддерживать общий строй исполнения, и мелкое актерское самолюбие никогда не заслоняло в нем сознания артистического долга.

Вот чего вы не встретите в 190 провинциальных театрах из 200.

Труппа г-жи Савиной наполовину состояла из провинциальных артистов. Но она ездит все с теми же лицами уже не первый год и сумела вложить в них те же строгие традиции императорских театров.

Лучшим доказательством того, что публика шла не только на вывеску «с участием артистов императорских театров таких-то», а прежде всего на спектакли, доставляющие удовольствие твердым, артистическим ансамблем, может служить успех киевского Товарищества г. Соловцова. Ведь оно приехало не в Тюмень, где ничего не видали, а в Одессу, где в течение зимы было несколько театров и большая антреприза г. Грекова. И привезло оно не «Орлеанскую Деву», не «Гамлета», «Отелло» и «Шейлока», а «Плоды просвещения», «Тещу», «Игру в любовь», «В горах Кавказа», может быть, «Первую муху». И что же? Несмотря на большие расходы, Товарищество заработало по 1 рублю 40 копеек за рубль. Почему? Все потому же. Потому, что сила киевской труппы в ансамбле.

«Артисты так сыгрались,— читаем мы в одной одесской рецензии,— что пьесы идут у них, как говорится, «без сучка, без задоринки» и... без суфлера, что большая редкость у русских актеров». «Мы уже не раз отмечали,— читаем в другой одесской газете,— прекрасный ансамбль в исполнении киевского Товарищества. Этому отличительному качеству наших гастролеров обязана (и эта комедия) своим успехом».

И все отзывы в том же роде.

Я еще, вероятно, вернусь к киевскому Товариществу (теперь антреприза г. Соловцова), а пока отмечу следующий факт. В Киев так же, как и в другие города, каждую весну или лето приезжает то г. Давыдов со своей труппой, то кто-либо из других артистов императорских театров. Отчего же местные актеры не выражают негодования, не хлопочут о запрещении придворным артистам заезжать в Киев?

Потому что в Киеве есть театр в смысле постоянного, хорошо поставленного театрального дела. При этом условии приезд гастролеров не только не отбивает у публики охоту посещать ее постоянный театр, а, напротив, еще сильнее развивает ее. Сравнения с талантливейшими коллегами, которых так боятся саратовские театральные заправилы, не могут испугать актеров, хотя и меньшей величины, но не менее добросовестных и не менее преданных своему делу. Никто из публики, правильно воспитанной в театральном отношении, не скажет: «Я не пойду смотреть г. Чужбинова в городничем, потому что видел в этой роли гг. Давыдова и Медведева». Такая публика идет смотреть не г. Чужбинова, а комедию «Ревизор», причем она опытом нескольких лет убедилась в том, что раз «Ревизор» ставится на афишу, значит, роль городничего будет исполнена по меньшей мере прилично, а общий ансамбль будет если и менее *блестящий,* чем в труппе г. Давыдова, то, во всяком случае, столь же дружный, столь же серьезный и так же сохраняющий смысл и красоту произведения. Московская публика не охладела к гг. Ленскому, Южину, Гореву после приезда гг. Муне-Сюлли и Поссарта, и сборы на «Гамлета» и «Эрнани» не упали оттого, что то и другое ставил г. Муне-Сюлли.

Гонители столичных артистов из провинции говорят, что они захватывают обывательские суммы. Это совершенный вздор. Еще не бывало случая, чтобы театр разорял город. Разоряют буфеты, кафешантаны и всевозмож-

ные певички-étoiles *, прибывшие с этой специальной целью из Парижа и Вены,— а не драматические театры. В Киеве есть и оперный, очень дорогой театр, и летом там по две оперетки, заезжали туда и г-жа Сара Бернар и г. Муне-Сюлли, и г. Коклен, и г. Давыдов с труппой, и г-жа Лешковская, и все они делали прекрасные сборы— и тем не менее Товарищество играло не только без убытка, но и с барышом.

Ездили гастролеры и в Новочеркасск. Однако это не помешало хорошо сыгравшейся труппе провести прекрасный сезон, рассчитывать на такие же дальнейшие и нисколько не бояться ни г-жи Савиной, ни гг. Давыдова, Южина, Варламова и других. Они только поднимут вкус у публики и разовьют привычку к театру.

С тех пор как стоит мир — тьма боится света, невежество гонит знание, бездарность завидует таланту. Немудрено, что и Васильев-Задунайский со своим приятелем Завихряевым-Замухрышкиным молят о запрещении артистам императорских театров ездить в провинцию. Васильев-Задунайский мнит, что его будут сравнивать с г. Давыдовым и — о, ужас — чего доброго найдут его менее талантливым. Васильев-Задунайский, который — если бы его приняли на петербургскую сцену — играл бы Уховертова рядом с г. Давыдовым-городничим!

Только беспросветная слепота актерского самолюбия может диктовать такие плачевные мысли.

Пусть лучше Васильев-Задунайский проникнется убеждением, что его напряженное, болезненно развитое самолюбие — сильнейший тормоз всего театрального дела.

Но до чего доходит непоследовательность самих актеров! В течение прошедшего лета немало было и таких городов, куда не заглядывали Товарищества столичных артистов. И города вовсе не такие, где бы публика не любила театра.

Возьмем один из них, значительный губернский город. Театр сняло Товарищество. В его среде есть несколько хороших актеров, со сценическими данными, с опытом, не лишенных и вкуса. Что ж оно делает? Вы думаете, оно работает, серьезно готовит пьесы, заботится об ансамбле,— словом, всеми силами стремится «пробить кору равноду-

* Звезды *(фр.)*.— *Ред.*

шия» публики? Ничего подобного. Оно... приглашает гастролеров.

О художественных целях Товарищества смешно было бы говорить. Внимание его устремлено на то, чтобы всеми правдами и неправдами «сорвать» один-два хороших сбора. Репетируются пьесы спустя рукава, роли почти не учатся, о том, чтобы собравшаяся публика провела вечер с удовольствием, нет заботы. Гораздо проще пригласить гастролера и положиться на афишу, где крупными буквами будет значиться «с участием известного артиста такого-то». Сначала приглашается один на пять, на шесть спектаклей, затем другой, третий и так проходит все лето.

Но если я защищаю поездки столичных артистов с несколькими, хорошо приготовленными пьесами, то в этом обращении гастролей в систему, я вижу, наоборот, один из признаков стремительного падения театрального дела. Мне кажется, это так ясно, что не стоило бы и доказывать. К сожалению, многие и многие думают до сих пор, что если Гамлет хорош, то приличные король, Лаэрт, королева, Полоний, Розенкранц, Гильденстерн и другие — излишняя роскошь. «Все равно публика не обращает на них внимания!»

Какой классический вздор!

Вот этот-то взгляд самих актеров и доказывает низменность вкуса и понимания. В погоне за сборами они ставят с гастролерами трудные пьесы — в лучшем случае — с двух репетиций, и спектакли обращаются в какое-то показывание одного артиста или артистки, причем остальные роли, по актерскому выражению, «сводятся на нет». Для «Гамлета» еще все-таки во всякой сносной труппе найдутся порядочные Лаэрт, Офелия, Полоний, королева — остальных исполнителей и не ищите. Но уж если гастролер приезжает с новой пьесой, то она подвергается такому изуверству, что не дай бог автору попасть когда-нибудь на подобный спектакль.

Можно сказать без малейших преувеличений, что из пяти гастрольных спектаклей только один бывает удачным почти во всех отношениях. Остальные четыре повлекут за собой неминуемое изуродование пьесы.

По собранным мною справкам, одному г. Южину удалось в прошедшее лето несколько «упорядочить» свои гастроли. Антрепренер, законтрактовавший артиста на несколько городов, составил труппу почти специально для его репертуара, заранее сговорившись с ним и о пьесах, и

о распределении ролей, и о подборе костюмов и декораций. Во всех остальных случаях дело стояло иначе. Гастролеры, рассчитывая на добросовестность актеров, в большинстве точно так же заранее посылали свой репертуар, некоторые отправляли даже список в 30—40 пьес, предоставляя распорядителю выбрать из них 8—10, сообразно с силами труппы и средствами театра. Но роли не только не разучивались, а и раздавались-то лишь за день, за два до самого спектакля. Можете судить, что из этого выходило.

Некоторые гастролеры, как, например, г-жа Федотова, обладают таким сильным престижем, что актер ночи не доспит, а уж выучит роль, если ему приходится играть с ней. Но подавляющее большинство их, по излишней ли, неуместной мягкости характера, или из страха задеть самолюбие товарища, относилось к этому равнодушно и потому являлось невольным участником художественного изуверства. Кого только я ни спрашивал из артистов, ездивших на гастроли, все до одного говорили мне, что им приходилось играть «при ужасных условиях». Конечно, речь идет о провинциальных театрах, а не подмосковных, где спектакли ставились два раза в неделю и, стало быть, было время для репетиций.

И что же оказалось? Из 10—15 гастролеров вряд ли четверо-пятеро остались довольны материальным результатом. Товарищество, *по-видимому,* ничего не теряло. Если не ошибаюсь, кроме г-жи Федотовой и г. Южина, получивших ассюрированное вознаграждение, остальные артисты приглашались на часть сбора (преимущественно треть) за вычетом вечерового расхода (от 75 до 125 рублей). На такие условия шли и артисты, действительно, с громким именем, и просто недурные артисты, способные занимать амплуа в порядочной труппе, но не имеющие сил нести гастрольный репертуар. И бывали сборы в 100 рублей и в 40 рублей! И бывало, что не было никаких сборов, и спектакли отменялись.

Там, где есть хорошо поставленное театральное дело, приглашение *выдающегося* артиста на несколько спектаклей, с заранее приготовленным для него репертуаром, может только украсить сезон. В данных же случаях эти гастрольные спектакли подрывали доверие публики и к членам Товарищества и к самому театру. И если актеры ничего не потеряли за лето, то они — или их будущие заместители — очень много потеряют за зиму.

IV

Возвращаюсь к типу театра в губернском городе.

Мы уже знаем, что театр принадлежит частному лицу (может быть, буфетчику), и это частное лицо сдает его артистам на условиях, довольно тяжелых для них. Мы знаем также, что летом сюда наезжают или столичные артисты с несколькими пьесами, или провинциальные же с гастролерами. Посмотрим, как стоит здесь дело зимой.

Антрепренеры давно исчезли. Можно безошибочно сосчитать всех антрепренеров по пальцам на одной руке. Артельные начала успели привиться повсюду за какие-нибудь десять, много пятнадцать лет. Не заблуждайтесь, однако. Не думайте, что идея Товарищества в данном случае обязана успехом широко развившемуся по всей актерской семье «братскому духу». Дело объясняется гораздо проще. Бывший антрепренер, слава богу, жив, здоров и действует по-прежнему. Он только переменил имя. Его зовут теперь «представителем Товарищества». И это новое звание он ни за что не променяет на бывшее. Вместе с новой кличкой он избавился от всех лежавших на его шее обязательств и сохранил почти все выгоды антрепренера.

Современные «сосьетэ» составляются так. Одно лицо (это он и есть), имеющее кое-какие деньги, небольшую библиотеку, «костюмчики», может быть, даже и декорации и «парички», а главное — обладающее способностью «съездить и устроить», снимает театр и подбирает труппу совершенно так же, как он снимал театр и подбирал труппу десять лет назад в качестве антрепренера. Если он человек с значительными средствами и слывет за умелого распорядителя и если он при том же порядочный режиссер (он почти всегда сам «главный режиссер»), то к нему охотно идут и лучшие из провинциальных актеров. Он, конечно, и торгуется, и держится известного бюджета, и ведет контракты. Все это, как было и прежде, когда он был антрепренером. Разница только в расплате. Есть сборы — актеры получат жалованье, нет сборов — актеры его не получат. Он за это не отвечает. Но уж зато и актер говорит так: при гарантированном жалованье мои условия — 300 рублей в месяц, в Товариществе — 400 или 450. Эту арифметику даже ученики второго курса театральной школы знают.

— Сколько вы жалованья получаете? — спрашиваю я молодую актрису.

— Двести рублей.

Я в изумлении.

— Да, но ведь у нас Товарищество.

— А!

Если бюджет антрепренера на театр средней руки 4 тысячи в месяц жалованья труппе, то бюджет Товарищества 6, 7 и 8 тысяч. Поэтому, если оно в конце концов получит по 60 копеек за рубль, то считает себя совершенно удовлетворенным.

В то же время представитель Товарищества не забывает и себя. Он, во-первых, получает из валового сбора известную часть рублей за потраченный капитал, известную часть рублей за библиотеку, за «парички», за «костюмчики», за расходы на поездки, на письменные принадлежности. А затем известную часть рублей уже из чистого дохода за «представительство» и, наконец, как актер и режиссер.

Актеры и рады были бы избавиться от такого «льва», но у них для начала нет денег, а у него есть, и он, по старой привычке антрепренера, всегда выручит во время великого поста — даст аванс на проезд и на выкуп платья из ссудной кассы. К началу сезона труппа, в большинстве членов, находится уже в его руках совершенно так же, как когда-то находилась в руках антрепренера.

Открывается сезон. По условию Товарищества, «репертуар мы будем составлять раз в неделю сообща», назначаются очередные контролеры в кассе и т. д. Но репертуар составляется сообща только первые две недели для того, чтобы сразу начать дело скверно, сразу отбить у публики охоту к театру.

Позвольте на этом несколько остановиться.

Представьте себе заседание «репертуарного комитета», что ли, в коем принимают участие артисты на все первые амплуа: драматический любовник и герой, первый комик, актер на первые характерные роли («благородных отцов» уже не существует), grande-dame, первая драматическая актриса, комическая ingénue, старуха, водевильная актриса, простак. Все бодры и полны самых радужных надежд.

— Надо, господа, открыть театр с помпой! Надо ударить в нос публике, чтобы первый же спектакль произвел сильное впечатление!

Все соглашаются. Кто поречистее — а в труппе всегда найдется один, считающий себя «интеллигентным и обра-

зованным» актером,— тот, конечно, воспользуется случаем и скажет не так сжато. Но смысл его речи будет таков. Итак, надо обратить особенное внимание на первые спектакли. Публика всенепременно бросится в театр смотреть новую труппу, надо овладеть ею.

— Я предлагаю начать сезон «Горем от ума»,— говорит актер, играющий Чацкого.

Молчание. «Представитель», если он даже не играет Фамусова, мысленно одобряет предложение, но тоже молчит, потому что знает по опыту, что оно провалится.

— Не правда ли, господа? Во-первых, классическая пьеса, во-вторых, в стихах. Всякий гимназист знает ее наизусть. Мы сразу покажем, какого репертуара хотим держаться. При том же пьеса давно не шла здесь.

— Южин в прошлом году играл,— откликается кто-то.

— И Рощин-Инсаров.

— И Дальский. И еще кто-то и еще.

— Ну, мало ли что! Они сами по себе, а мы сами по себе.

— Это я должна выходить перед новой публикой в первый раз в Софье? — обиженно замечает драматическая ingénue.— Покорно вас благодарю.

— А Марья Васильевна в Горичевой? — басит резонер, ухаживающий за первой драматической актрисой и недолюбливающий пьес в стихах.

— Какую Горичеву? — откликается та.— Никогда в жизни не играла и не буду играть. Это дело Александры Петровны (grande-dame, около 50 лет «по дамскому счету», играющая королев и барынь).

Сразу поднимается гвалт. Никто не соглашается на «Горе от ума». Там всего три-четыре роли — Чацкого, Фамусова, да Лизы, да, пожалуй, Репетилова.

Первый драматический любовник, оскорбленный в самых литературных чувствах, пожимает плечами и смолкает.

— Уж если начинать с помпой, то, по-моему, начать «Медеей»,— вскользь бросает Марья Васильевна, кокетливо оправляя шляпу.

— Ну, уж тогда вы сами играйте и Язона,— отвечает герой.

— А по-моему, господа, благое дело «Каширская старина». Роли у всех превосходные. Пьеса тоже классическая...

— «Каширская старина»-то классическая?

— А то как же! — По его мнению, классическими пьесами называются те, для которых требуются «особенные костюмы».

«Каширская старина» примиряет, однако, многих. За нее и резонер, и любовник, и комик, и старуха, и две актрисы.

Но в это время разгорается спор между драматической актрисой и ingénue. Обе претендуют на роль Марьицы. У обеих находятся сторонники.

— Марьица ingénue? — выходит из себя Марья Васильевна. — Да где же это слыхано? Да ее Волгина играет!

— Мало ли что играет Волгина? Марьица молодая, страдающая девушка, значит, ingénue.

— Да и вообще, господа, — заявляет «представитель», с гримасой почесывая за ухом, — я против «Каширки». Очень уж избито. Хорошо бы с новенькой пьесы начать.

— Новыми пьесами мы само собой сделаем сборы. Их надо поберечь, — раздается со всех концов длинного стола, поставленного среди открытой сцены.

Вскоре поднимается шум. Пьесы выбрать не могут. Одни предлагают поручить это представителю, другие говорят «мы сами можем решить» и т. д. Несколько рабочих, прислонившись к кулисам, тупо следят за происходящим. В пустую залу, откуда смотрят на сцену нумера кресел, пробирается какой-то гимназист и с замиранием сердца смотрит на группу актеров в пальто, в шляпах, с палочками и с зонтиками, как будто перед ним вдруг разверзлось небо и он увидел интимную жизнь мифических богов.

Кто-то из актеров уже послал рабочего в буфет за рюмкой водки и кусочком ветчины...

Первая актриса заявляет, что она желает иметь три дебюта в своих лучших ролях. К ней присоединяются все актеры, занимающие первые амплуа.

Кончается тем, что распорядителю поручают составить репертуар из дебютных пьес.

Таким образом, первые спектакли составляются из заигранных пьес, причем в главных ролях выступают премьеры, а все второстепенные роли раздаются маленьким актерам, так как никакой премьер не желает выступать до своих дебютов в небольшой роли. То есть ансамбль, этот фундамент, без которого немыслим хороший спектакль, сразу изгоняется со сцены грошовым самолю-

бием. Актеры, даже хорошие, далеко не обладают такими данными, чтобы удержать все внимание зрителей. И в результате собравшаяся на первый спектакль публика уходит из театра, или мало, или вовсе не удовлетворенная. А стало быть, раз побывавший в театре скромный обыватель нескоро задумает заглянуть туда вторично. Дело испорчено с первых же шагов самомнением актеров и отсутствием серьезного взгляда на свое искусство.

А потом сборов нет, распорядитель забирает труппу в руки и начинает выискивать средства привлечь публику. Выпускает саженные афиши, расписанные кровавыми буквами, причем драма «Гроза» оказывается в пяти действиях и одиннадцати картинах, из которых каждая приобретает название, вроде «Дикие нравы», «Гроза надвигается», «Отъезд», «Ключ» и т. п. дребедень. «Горе от ума» забыто и заменено «Убийством Коверлей», «Убийством на улице Мира», «Преступлением и наказанием» и т. д. Недаром же авторы стараются давать пьесам эффектные заглавия! Мелодраму заменяет фарс. Новые пьесы анонсируются «имевшими колоссальный успех на московской и петербургской императорских сценах». Иногда публика впадает в заблуждение и наполняет театр. Но так как пьеса не срепетована и не продумана, то спектакль все-таки не имеет художественного успеха и публика вновь охладевает к театру.

А тут наступают бенефисы. Здесь уж окончательно смолкают разговоры об ансамбле. Бенефициант должен развернуть свои дарования во всем блеске и выбирает пьесу, где он один сосредоточивает на себе внимание публики.

Но сбора ему не удалось сделать. Тогда другой бенефициант осторожно выдвигает опереточку вроде «Званого вечера с итальянцами», сочинение мага и волшебника Оффенбаха.

Сбор усилился. Следующий бенефициант уже ставит «Цыганские песни в лицах», следующий — акт из «Корневильских колоколов». И пошло! Хоров нет, голосов нет, но публика терпит недочеты и очень рада, что драматический театр приобретает характер кафешантана. Наиболее ловкий бенефициант сам сочиняет водевили на местные злобы дня. На этот случай в каталоге Общества драматических писателей можно найти несколько готовых водевилей, вроде «Саратов как есть, на ладони он весь», причем на экземпляре имеется цензурная заметка, что город Са-

ратов может быть заменен другим городом. Публика ловится на эту удочку, рассчитывая встретить на сцене карикатуру и намеки на знакомые лица.

К этому времени во внутреннем распорядке труппы произошли значительные перемены. Первую драматическую актрису пригласили в другой город, где в ней нуждаются. Она уехала. За нею уехал герой. Выбыло еще несколько членов Товарищества. За два месяца, сентябрь и октябрь, Товарищество получило по 12 копеек за рубль — есть надежда, что в другом городе дела пойдут лучше. Контракты, торжественно подписанные в Москве, остались в полном пренебрежении. Первый комик бросил «представителю» в лицо, что он скрывает от Товарищества суммы, приписывает расходы и т. п. «Представитель», которому надоело возиться с этим делом, оскорбился и предложил Товариществу взять театр в полное распоряжение с условием выплачивать ему из первых сборов кассы такую-то цифру. В противном случае он «прогонит» всех и наберет новую труппу. Первый комик, оказавшийся в натуре изрядным злодеем, убедил труппу согласиться на предложение «представителя» и выбрать его, комика, распорядителем. Актеры равнодушно согласились. Им все равно. Им буквально нечего есть. Многие из них за это время получили по 7—10 рублей.

— Вы увидите, как я поведу дело без этого нахала.

И он, действительно, горячо принялся за дело.

Он целый день в бегах. Со сцены в кассу, из кассы в типографию, из типографии к агенту Общества драматических писателей, от агента в канцелярию губернатора, из канцелярии на сцену, на колосники, под рампу. Штат служащих он сократил и потому приходится во все входить самому. Ему некогда отдохнуть, некогда пообедать. По дороге забежит в буфет, выпьет рюмку водки и — дальше! Он и распорядитель, и режиссер, но он же и первый актер. Он «любимец публики», то есть играет все выигрышные роли. Он уже пишет на афише свою фамилию крупными буквами. Фарс, драма, трагедия — он везде первое лицо. Но работы у него выше головы. Если бы в сутках было не 24 часа, а 36 часов, то и тогда не успел бы... выучить роль.

— Погромче, Ваня,— говорит он суфлеру,— сам черт не разберет, что ты там бормочешь в будке.

Только бы Ваня суфлировал погромче, остальное все пустяки!

Во время антракта он отдает распоряжения, обставляет сцену, загримированный и в костюме бегает в кассу. Гимназисты — будущие актеры — обожают его.

Но вот, слава богу, подошли праздники. Все вздыхают с облегчением. Дотянули до праздников — теперь сборы будут.

— За зиму не околели! Теперь — на подножный корм! Пришла наша весна,— сострил один актер. И точно. В праздничное время, как бы город ни был равнодушен к нашим лицедеям,— театр будет посещаться. Все ищут развлечений. В театре уже «двойные» спектакли. Играют и утром и вечером. Утром — «Уголино, или Башня голода», вечером — «Меблированные комнаты Королева». Утром — «Две сиротки», вечером — «В бегах» и «Цыганские песни в лицах» и т. д.

Труппа небольшая. Она вся занята утром и вечером. Но актеры готовы говорить до хрипоты в пересохшем горле, целый день не сходить со сцены — только бы хоть что-нибудь досталось из кассы и на их долю. Напряжение нужды так велико, что вы с изумлением задаете вопрос: откуда в этих измученных фигурках столько энергии для изображения утром — принцев и графов, вечером — мужиков, чиновников, злых, добрых, умных, смешных, страстных и веселых?.. Многие уже несколько дней питаются чаем и хлебом с колбасой. Хозяйке, приютившей их, должны по горло; подарки прошлых лет от благодарной публики давно хранятся в ссудной кассе за то, что на несколько дней приободрили и дали возможность весело пообедать, вспоминая лучшие времена. А впереди грозное насильственное безделие — великий пост. А там пасха — дивный весенний праздник для всех, кроме несчастного актера. А дальше — лето, когда из трехсот театров двести стоят заколоченными.

В одной корреспонденции мы прочли следующее:

«У нас ненадолго приютилась небольшая труппа. Сезон начался 20 мая, а уже к 1 июня положение актеров сделалось безвыходным. Театральные сборы не окупали расходов. Товарищество чуть ли не пешком явилось с разных концов «матушки Руси», голодные и холодные, не имея, конечно, ни гроша. Вот почему станет понятною полная трагизма сцена 1 июня. При начале спектакля в кассе было не более 5 рублей. Тогда один из несчастных вышел на сцену и буквально заявил немногочисленной

публике: «Мы не можем играть, потому что второй день ничего не ели».

Это ли не трагедия, в серьезнейшем смысле слова? Трагедия — по всем правилам Аристотелевой теории.

Из десяти тысяч русских актеров едва ли наберется одна — ну, две, состоящих из лиц, действительно одаренных сценическими данными. Я не об этих говорю все время, а вот о тех остальных, которые с большей пользой для себя могли бы быть ремесленниками, солдатами, портнихами, приказчицами в магазинах, наконец, действительно интеллигентные из них — народными учителями и учительницами. Какие силы толкнули их на этот «роковой» путь? Чья бессовестная лесть вскружила им головы и внушила им веру в их талант?

Нас возмущает их художественное изуверство, возмущает то, что они взялись за дело, к которому непригодны, их невежество, безвкусие. Какими бездельниками кажутся они в сравнении с тружениками, зарабатывающими свое пропитание, как говорится, «в поте лица». Кому нужно *их* искусство и те развлечения, какими *они* угощают публику?

Но когда вдумаешься в эту бродячую жизнь, отмеченную поразительно бесшабашным отношением ко всему, начиная от бога и кончая их собственным искусством, когда ближе всмотришься в эти характеры, в которых чудовищное легкомыслие переплетается с красивыми порывами к творчеству, когда вспомнишь, какими горькими, *настоящими* слезами приходится им расплачиваться за те искусственные слезы, которые никого не трогают со сцены,— тогда невольно проникаешься глубоким состраданием ко всем этим, поистине несчастным людям и тяжело становится продолжать нападки на их бесцельное, никому не нужное занятие.

V

Среди многих причин падения провинциального театра одна из важных заключается в отсутствии *постоянных* трупп. Лет двенадцать назад, на столбцах другого издания, я упорно проводил мысль о необходимости постоянной труппы в городе. С тех пор мне не раз приходилось беседовать на эту тему с актерами, и, несмотря на их возражения, эта мысль и доныне кажется мне безусловно

справедливой. Тем более что за последние годы она встречает решительную поддержку на практике.

Единственно серьезным, практическим препятствием служит то, что снять театр в одном городе на несколько лет не легко. Для этого Товариществу надо или иметь значительные денежные средства, или пользоваться доверием владельца театра. Но и это не опровергает необходимости постоянной труппы, а только лишний раз доказывает, что в большинстве городов не развита потребность в театре и что актеры оказываются бессильны развить ее.

Самое несчастное время для труппы — первые два месяца сезона: сентябрь и октябрь. Оттого ли, что горожане еще не съехались с дачных мест и не устроились на зимних квартирах, или по другим причинам, но в осенние месяцы повсеместно театры не посещаются публикой. Даже в столичных театрах сборы усиливаются с ноября и в особенности с конца декабря. Некоторые антрепренеры даже помещают в контракты с актерами условие, по которому имеют право в первое академическое полугодие платить только 60 процентов жалованья с обязательством возвратить остальные 40 в течение января и февраля.

В небольших провинциальных городах в осенние месяцы театральный доход едва покрывает расход. Значит, вся задача заключается в том, чтобы выдержать это двухмесячное испытание. В эту пору владелец театра, конечно, сваливает неуспех предприятия всецело на актеров и мечтает о сдаче театра в будущем году другой труппе.

Но если актеры, имеющие хоть какую-нибудь ничтожную поддержку, не упадут духом от первой, естественной неудачи, будут упрямо держаться художественной программы, давать спектакли хорошо срепетованными, если они каждым своим шагом будут доказывать и публике и владельцу, что представляют из себя не случайное сборище людей, которым некуда было деваться, а разумно составленную труппу артистов, хоть и небольшой величины, но все же артистов, если они трудом, энергией, сознанием серьезности своего искусства сумеют внушить уважение к себе,— то не может быть, чтоб им не удалось победить равнодушие публики. И какой хотите лабазник, владелец театра, всегда оценит их качества и рискнет оставить за ними театр и на второй и на третий год. Они сами будут удивлены быстрым завоеванием их искусства

в публике, казавшейся спервоначала равнодушною к театру.

Но как из всякого испытания выходит целым только тот, кто глубоко убежден в правоте своей идеи, так и актерам надо бороться, «не покладая рук», за то, что они считают *прекрасным,* бороться даже в своей среде. Из каких бы добросовестных членов ни состояло Товарищество, в нем всегда окажется несколько господ, умеющих «сбить с толку». Против таких Товарищество должно действовать беспощадно.

А когда в самой среде актеров убежденность заменяется распущенностью, когда при первой неудаче они готовы изменить своим «музам» и отдаться во власть сегодня гаерству, а завтра оперетке, то нечего тогда обвинять публику, владельца театра. В какие бы города они ни приехали, они везде встретят то же недоверие.

Одно возражение против постоянной труппы актеры считают очень важным. Они говорят: служить в одном городе несколько лет кряду невозможно, так как одни и те же актеры надоедают публике.

На этом мы остановимся, хотя мне и придется повторяться. В этом-то возражении и проявляется основная ошибка во взгляде актеров на сценическое искусство. Скажу сильнее — здесь корень всего зла. Только тогда можно будет надеяться на подъем театрального дела, когда актеры поймут свою ошибку.

Для моих набросков этот вопрос тем более важен, что он играет немалую роль в деле преподавания в театральных школах.

Публика ходит в театр смотреть не актеров, а пьесы, разыгрываемые ими.

Вот первая заповедь театрального катехизиса, которую господа Васильевы-Задунайские должны заучить наизусть.

Отклонения, разумеется, бывают. Сюда, во-первых, относятся случаи гастролей, то есть, когда в город приезжает артист, стоящий выше того уровня сценического искусства, к которому привыкла публика данного города. И в таких случаях публике интереснее смотреть гастролера в пьесе, хорошо знакомой ей, интереснее в смысле оценки игры гастролера.

Во-вторых, отклонения бывают, когда артист особенно хорош в какой-нибудь роли и публика по несколько раз собирается в театр именно для него.

Затем низменный уровень драматической литературы может развить в публике привычку ходить в театр только тогда, когда в пьесе участвуют любимые артисты. Известно, что на императорских да и на частных сценах артисты часто бывают, как говорится, «головой выше автора». Но этот случай нельзя даже назвать отклонением от правила. Публика просто более доверяет знакомым ей артистам, чем автору, и идет в театр с уверенностью, что такой-то состав и плохую пьесу разыграет, как хорошую. И тем не менее она смотрит пьесу, а не актеров; до прихода в театр, прежде чем внести в кассу свои целковые, она могла не обратить внимания ни на что, кроме фамилии любимцев, но раз она села на свои места в театральной зале, она читает название пьесы, действующих лиц и следит *за пьесой,* за движением, за развитием страстей и столкновений, а не за тем, *как* играет тот или другой артист. Она может почувствовать, что удовольствие исходит от игры артистов, а не от самой пьесы, но до последнего занавеса она не перестает следить за развитием фабулы.

Если пьеса хороша сама по себе и к тому же хорошо разыгрывается,— никто не станет оспаривать, что *это есть норма театрального дела.* Автор и актеры слились в одно художественное целое. Но не для того, чтобы дать публике лишний случай посмотреть на любимых актеров, а для того, чтобы общими усилиями нарисовать жизненную картину, или провести идею, тронуть зрителей страданиями Жадовых, Кручининых, Гамлета, или рассмешить характерными чертами комических героев.

Драматический писатель — будь это сам Шекспир — я не могу подобрать подходящего сравнения, чтобы сказать, до какой степени теряет он без достойных его произведений актеров. Очень заблуждается тот, кто думает, что совершенно достаточно *прочесть* хорошую пьесу, чтоб иметь о ней полное представление.

Но в то же время, как бы ни были блестящи таланты актеров, там, где публика прежде всего интересуется ими, их чисто сценическим искусством, где драматическая литература сама по себе занимает второстепенное место, там нет театра в его хорошем, воспитательном значении слова. Чтобы яснее выразить мысль, я сделаю резкий пример. Соберите труппу из лучших русских артистов, каких только найдете на всех сценах, и заставьте их с неподражаемым искусством разыгрывать водевиль

и мелодраму, и всякий, придающий серьезное значение театру, отметит его полное падение, несмотря на совершенство сценического искусства.

Скажите провинциальному актеру, что он должен показывать публике не самого себя, а то лицо из пьесы, которое он изображает. Он вам ответит: это азбучная истина. И действительно, это азбучная истина. Но в таком случае она плохо усвоена. Иначе почему же хороший актер может мне, мирному обывателю Екатеринослава, надоесть? Если он во всех пьесах, какие я ни смотрю, является все одним и тем же лицом, не умея разнообразить себя ни гримом, ни тоном, то он, действительно, скоро надоест мне. Но тогда он просто плохой актер и останется плохим и в Воронеже, и в Саратове. Если же в его изображении я вижу сегодня Жадова — молодого чиновника пятидесятых годов, с чистыми, не испорченными жизнью, убеждениями, завтра — Молчалина, чиновника двадцатых годов, льстивого карьериста, умеренного и аккуратного, а потом провинциального актера Незнамова, а дальше страстного мыслителя Уриэля,— то какое же мне дело до него самого, до Сарматова, Скуратова, Аярова, Агарева, до его носа, рта, голоса! Он дает мне ряд художественных образов, *он вместе со своими товарищами* дает мне возможность смотреть «Доходное место», «Горе от ума», «Без вины виноватые», «Уриэль Акоста» — пьесы, в которых отразилась интересующая меня жизнь, столкновение человеческих страстей,— и я ему глубоко признателен.

Почему г. Аяров думает, что если он вторично будет играть в Екатеринославе Уриэля, то я не пойду в театр, а если его заменит г. Скуратов, то я полечу сломя голову поглядеть на нового, совершенно неизвестного мне актера? На основании практики? Неправда. Практика доказывает как раз обратное. Дебюты новых актеров нигде и никогда не делают сборов. Если актера, игравшего в прошедшем году, в нынешнем заменяет другой, не хуже, но и не много лучше первого, то мои симпатии долгое время наверняка будут на стороне предшественника. Если он добросовестно работал, я к нему привык, полюбил его. Я научился отличать особенности его природы от тех характерных красок, которые он накладывал на изображаемые в пьесе лица. Если он актер, способный, мыслящий и трудящийся, то ведь рост его артистической личности не остановится же на 32-м, или 38-м году от рож-

дения? А его постепенное сценическое развитие будет способствовать и моему художественному.

Часто актер, из молодых, делающий успехи, говорит: «Мне надо уехать в другой город, где я займу первое амплуа, а здесь публика привыкла видеть меня во второстепенных ролях и не примет в главных».

Вздор. Почему же на императорских сценах из молодого актера, занимающего второе амплуа, вырабатывается премьер?

Только публика не допустит слишком стремительного перехода на первые роли. Но она будет права, и ее строгий суд окажет актеру только пользу. Здесь все то же отчаянное актерское самолюбие — первый враг театра. И в заблуждении, что публика смотрит актеров, а не пьесы, и в отсутствии ансамбля, в нежелании играть Молчалина, когда может уже играть Незнамова, а для Чацкого еще не хватает силенок, и в страхе надоесть публике, и в стремлении поскорее обратиться в заурядного гастролера,— во всем прежде всего самолюбие, а не само дело.

В Харькове в продолжение многих лет был хороший театр—антреприза г. Дюкова. Со смертью его «дело распалось». Прошло, должно быть, лет десять, пока не организовалось Товарищество г. Бородая. В первый сезон дела были не блестящи. Публика уже отвыкла от драматического театра. Но Товарищество завоевало ее упорным трудом и на второй год осталось почти без новых лиц. И что же? Театр снова встал на ноги, публика снова полюбила его, новые пьесы делали сборы, а те, которые приходились публике особенно по вкусу, держались на репертуаре по 10 раз в сезон. Так продолжалось, если не ошибаюсь, четыре или пять лет. Любили и театр, любили и актеров. Но вдруг, по разным причинам, Товарищество распалось. И с тех пор в Харькове опять нет театра и ко всякой новой труппе публика относится с недоверием, и в большом университетском городе театральные антрепризы оканчиваются ежегодным крахом.

Еще интереснее в Киеве. Там в продолжение многих лет не было хорошего драматического театра. Существовало убеждение, что Киев «не театральный город». Однако там с большим успехом подвизалась опера, оперетка и Общество любителей, приглашавшее гастролеров и молодых артистов. Три года назад театр снят Товариществом г. Соловцова. Большая часть его состояла

из сыгравшихся уже артистов харьковского театра г. Бородая. И что же? Город оказался весьма «театральным», так как дела драматического театра идут блестяще. В последний год г. Соловцов уже явился антрепренером, но ему и в голову не пришло, что актеры могут надоесть. Он только отчасти заменил нескольких небольших актеров другими, а все ядро труппы осталось тем же. И в провинциальном городе «Плоды просвещения» шли, если не ошибаюсь, 16 раз в сезон при почти полных сборах, «Игра в любовь» г. Балуцкого — тоже что-то вроде 16 раз и тоже с прекрасными сборами.

Очень может быть, что г. Соловцов нашел бы двух-трех актеров лучше тех, какие у него занимают известное амплуа, и на тех же условиях. Но за существующими большое преимущество в том, что все другие члены труппы сыгрались с ними, что с ними *уже составился коренной репертуар,* который нет надобности готовить заново с новыми лицами, что, стало быть, труппа имеет возможность уделять больше времени для новых постановок и не проваливать одну пьесу за другой, вследствие плохой срепетовки. А вместе с тем нет такой надобности и гоняться за всякой новинкой. И вместо того чтобы тратить время на поездки в Москву да на ознакомление с новыми актерами, режиссер заботится о будущем репертуаре. Силы труппы ему знакомы, и роли могут быть розданы задолго до начала сезона, что и делается.

Но Москва, Петербург, Киев, Харьков — все крупные города. Однако я не вижу никаких причин, почему бы не быть тому же самому и везде, где есть театр. Конечно, большому кораблю большое плаванье. Актер на известное амплуа, получающий в Киеве 400 рублей в месяц, должен рассчитывать в Бердянске на 100—150 рублей. Если в Киеве пьеса выдерживает 16 представлений, то в Бердянске она пройдет всего три-четыре раза. Но все же это не мешает Бердянской труппе вести дело совершенно так же, как в Киеве, только в уменьшенном масштабе. Вместо семи-восьми спектаклей в неделю (с праздничными утренними), давать только три. Это даст возможность ставить пьесы вдвое-втрое меньше по количеству, зато делать больше репетиций, необходимых для актеров малоопытных. Возьмем для нормы *второй* год существования в Бердянске одной труппы. От первого сезона у нее сохранилось не менее десяти удачных готовых спектаклей, которые она может повторить и во вто-

рой сезон, а половину их и два раза. Вот уже 15 спектаклей. Остается еще 60—70, то есть до полусотни новых с повторениями,— две на неделю, почти по пять репетиций на каждый новый спектакль. А в пять серьезных, добросовестных репетиций актеры, уже сыгравшиеся друг с другом, всегда могут создать вполне приличный ансамбль. А затем вместе с развитием артистических сил неминуемо будет расти и склонность бердянских обывателей к театру. Стало быть, к тому времени, когда первый актер в силах будет взяться за Гамлета — и сборы дадут труппе возможность прилично обставить трагедию.

Но для всего этого надо трудиться, трудиться и трудиться!

Нельзя раздавать роли накануне спектакля; нельзя во время репетиций играть в винт; нельзя выходить на сцену, не зная роли наизусть, а принимаясь за изучение ее, не знать *всей пьесы,*— сыгравши думать, что она уже окончательно готова, в свободное время не заниматься ею еще, не «отделывать» ее, не совершенствоваться в ней; нельзя первой актрисе отказываться от роли Натальи Дмитриевны Горичевой, потому что она играет Марьицу в «Каширской старине» и Лидию в «Блуждающих огнях»; нельзя жалеть красивые усы и играть в них Жадова; придумывать «фортели», чтобы выдвинуть роль там, где, по замыслу автора, она стушевывается; нельзя приучать публику к неаккуратности и начинать спектакли сегодня в половине восьмого, а завтра в девять, а послезавтра в восемь. Надо горячо верить в святость своего искусства и требовать уважения к нему.

Вместе со всеми преимуществами чисто художественного характера, приобретаемыми *оседлостью* труппы,— посмотрите, чего достигают актеры в своей частной жизни. Во-первых, в материальном отношении. Люди, не знающие актерской семьи, часто думают, что ни одна профессия не оплачивается так щедро. Многих юнцов именно это заблуждение толкает на сцену. На самом деле иное. Хорошее содержание имеют только артисты императорских театров. Я знаю одного провинциального актера, никогда не получавшего менее 300 рублей в месяц, который на 35-м году жизни предпочел место в правлении железной дороги с окладом в 75 рублей в месяц. Вот его расчет. Во-первых, за пять лет ему удавалось не более одного раза получать жалованье полностью. В ос-

тальных случаях или наступал «крах» за долги до конца сезона и он оставался без всякого места, или по расчету ему приходилось получать не более 60—75 процентов, то есть не более 200 рублей в месяц. Во-вторых, летом актеру очень трудно найти работу. Он служит, в сущности, всего шесть-семь месяцев в году, то есть «трехсотрублевый» актер получает в год от 1200 до 1500 рублей. Бенефисы редко приносят что-нибудь, но будем считать его приход до двух тысяч. Теперь сочтите, сколько уйдет у него на туалет. В качестве небольшого служащего в правлении железной дороги он довольствуется двумя-тремя парами платья, а на сцене ему надо иметь всегда хорошую фрачную пару и пять-шесть сюртучных и пиджачных. А галстуки, перчатки, краски, пудру и пр.? А самый большой расход это переезды. В половине августа приехал с семьей из Москвы в Орел, куда везет с собой и багаж. Первое время, пока осмотрелся и нанял квартирку,— гостиница. В конце февраля — из Орла в Москву, опять гостиница. А там из Москвы в Ростов-на-Дону и т. д. Почти половина всего заработка уходит у семейного актера на переезды и на все, что сопряжено с ними. Мудрено ли, что он предпочел 75 рублей эфемерным тремстам.

Допустим, что мы с вами сняли театр в каком-нибудь городе на несколько лет и набираем труппу. Будьте уверены, что актер, получающий 300 рублей в месяц неверных, с удовольствием пойдет к нам на 200 и даже на 150, если мы заключим с ним условие на несколько лет и дадим ему какую-нибудь уверенность в том, что эти 150—200 рублей он будет получать аккуратно. Он всегда останется в выгоде, а вместе с тем и наш расход по театру сократится значительно. Летом он точно так же будет свободен, но, во-первых, и летом труппа может найти работу в том же городе или неподалеку от него, а во-вторых, он имеет pied à terre *, да и привык жить только на то, что заработал за зиму.

Почти во всяком городе вы найдете какого-нибудь местного «ветерана сцены». Он почти никогда не выезжает отсюда, служит со всякой приезжей вновь труппой и публике своей не только не надоел, а напротив, она его считает «своим», «любимцем» и никто не берет таких прекрасных бенефисов, как он.

* Квартира для временного жилья *(фр.)*.

Наконец, для защиты «оседлых» трупп, я должен коснуться еще одного, очень важного, но несколько щекотливого вопроса.

Наше «общество» очень легко смотрит на «нравственность» русской актрисы, в особенности провинциальной. Надо отдать «обществу» справедливость,— это слово оно понимает в самом узком смысле. Между мною и вами не может быть спора о том, что актриса, переменившая до 35 лет пять-шесть любовников, которым отдавалась искренно, веря в прочность связи, «нравственнее» светской замужней дамы, меняющей под шумок фаворитов из года в год, и неизмеримо «нравственнее» крупного взяточника или кулака под личиною человека, занимающего видное общественное положение.

Но у «общества» есть формулы, обращенные в заповеди, вроде — «шито да крыто» или «не пойман — не вор». А жизнь актрисы поставлена условиями самого искусства в особенные рамки. Из десяти современных барышень едва ли пять отдают первый поцелуй мужу, но этого никто не знает. А актрису иногда в течение одного вечера целуют на сцене, на глазах всей публики, и jeune premier, и простак, и благородный отец. И человек из «общества» с трудом верит, что процент актрис, раздающих свои поцелуи в жизни, не многим больше процента таких же дам, которых он встречает в гостиных. Он туго понимает то обстоятельство, что актриса, выйдя за кулисы и встречаясь с jeune premier'ом, совершенно забывает о поцелуе, полученном от него на сцене. Он все еще склонен видеть в провинциальной актрисе Анниньку Головлеву, и если она отправится к нему с жалобой на любовные преследования купца Кукишева, то он, подобно щедринскому начальнику края, увидит в «ее жалобе лишь предлог для косвенного нападения на его собственную, начальника края, персону» и скажет, что, «истратив силы в борьбе с внутренними врагами, не имеет твердого основания полагать, чтобы он мог быть в требуемом смысле полезным».

Однако и общество относится к актрисе подозрительно не без основания. Помимо условий закулисной близости между мужчиной и женщиной, помимо даже того, что затрата нервного напряжения на сцене требует и отдыха, более нервного и резкого, чем для деятелей других профессий,— именно эта бродячая, цыганская жизнь

ставит актеров в тяжелые условия, совершенно незнакомые другим.

Возьмем такой пример. В нем не будет ни преувеличений, ни прикрас.

В городе Орле служит актер на ролях героев. Он сердечный и порядочный человек, любит свой труд, одинок. Из двадцати товарищей его нашлось бы две-три женщины, которых он мог бы легко пленить и своей красотой, и деликатностью обращения, и, наконец, своим дарованием. Но мимолетные связи не манят его. В любовной практике их было немало и они не избавляли его от тяжелого одиночества. Вместе с тем буфет, все одни и те же избитые анекдоты, карты — еще не захватили его.

В том же городе Орле поступила на сцену драматическая ingénue. Они полюбили друг друга, обвенчались и искренно верят в то, что никогда не расстанутся.

С этих пор на приглашение антрепренера или Товарищества наш герой отвечает: «Я могу поехать к вам только с моей женой; ее репертуар таков-то». В свою очередь и драматическая ingénue отказывается от предложений, присылаемых ей одной.

Еще сезон, другой, а уж много-много еще два сезона им удастся служить вместе. Но вот наступает год, когда это им окончательно не удается. Товарищество пишет «герою»: «Драматическая ingénue у нас уже есть, так что при всем уважении к таланту вашей супруги мы должны отказаться от ее предложения». Антрепренер пишет ей: «Героическое амплуа, как вам известно, занимаю я сам; поэтому меня очень удивило, что вы напоминаете мне о вашем супруге. Конечно, он талантлив и, может быть, гораздо талантливее меня, но здешняя публика меня обожает». Так неудачно идут все переговоры.

Прикиньте сюда мысленно порывы так называемой jalousie de métier *, открытое раздражение жены, когда он получает уже второе предложение, а она еще ни одного. («Поезжай! Тебя любят, тебя зовут. Поезжай один, я у тебя на шее не буду висеть. Скоро утешишься, найдешь другую!..») Взрывы негодования со стороны мужа, если, наоборот, жену приглашают, а его нет. («Ха-ха! Любопытно, как такой-то будет вести с тобой Холмина! Поезжай с богом! Небось, я без куска хлеба не останусь!

* Профессиональной ревности, зависти *(фр.)*.

Ты талант! А я бездарность!») Прикиньте все это, и вы почувствуете, как начинает расшатываться семейное счастье. Но наши супруги решили выдержать испытание. Он отказался от своих предложений, она — от своих. Зима прошла тяжелая. Приходилось играть по клубам и каким-то трущобам. Толкались на императорскую сцену (провинциальные актеры хлопочут о дебютах на императорских сценах, чаще всего, во время нужды) — из этого ничего не вышло. Безденежье и не в актерской семье возбуждает разлад. То он в чем-то виноват, то она чем-то провинилась.

Но зима прошла, на будущее они начинают смотреть с новыми надеждами.

А между тем новый сезон грозит тем же. Делать нечего — супруги расстаются, но с уверенностью, что это происходит в первый и в последний раз. «Ты мне должен писать каждую неделю аккуратно. И чтоб ничего не скрывал от меня! Слышишь? Если ты полюбишь другую,— пиши прямо. Не смей меня обманывать!» — «Конечно! Ты, смотри, сама не увлекись кем-нибудь, а за меня-то будь покойна!»

Осудите теперь актера, если он сойдется с другою. Три-четыре месяца он аккуратно писал каждую неделю, не скрывал ничего и искренно и просто хвалил в своих письмах комическую ingénue. «Ты что-то уж очень расхваливаешь комическую инженю,— писала ему жена,— уж не влюбился ли в нее?» На пятый месяц письма от мужа к жене стали неаккуратными, и комическую ingénue он уже не хвалит... Остальное понятно... Они разошлись. Не «развелись» — на это у них никаких денег не хватит, а разошлись, и через год герой требует, чтобы вместе с ним приглашали и его «жену».

Драматическая ingénue плакала, надрывалась, товарищи ее жалели, но что ей от этого? Надолго ли хватит поддержки товарищей, когда «простак» не на шутку влюбился в нее, а одиночество в часы отдыха так томительно тяжко! Знакомых в городе у нее нет: она приехала в августе с тем, чтобы в феврале уехать. Есть несколько молодых людей из первого ряда и среди них даже театральный рецензент, они часто навещают ее, но даже не считают нужным газировать [вуалировать] свои желания. Есть еще несколько психопатически влюбленных в нее «девуль», по выражению г. Боборыкина, но они умеют только трещать над ухом, подносить бутоньерки и

вышитые полотенца, да подготовлять удачный бенефис. А «простак» на репетициях не отходит ни на шаг и у него такие добрые, ласковые глаза...

Я не говорю, что «оседлость» непременно спасла бы нашей ingénue мужа, но нет никакого сомнения, что так называемый «адюльтер» сократился бы в актерской среде наполовину. И она нашла бы друзей в среде городских жителей, как находит их архитекторша, у которой муж сбежал с докторшей, и она могла бы скоротать длинный, свободный от работы вечер. И сумела бы поставить себя так, что «девули» не посовестились бы ввести ее в дом своих мамаш и папаш, богобоязненных обитателей города.

В литературе много раз захватывался артистический мир с его интимной жизнью, и вы не назовете ни одного глубоко задуманного произведения, в котором автор не симпатизировал бы всей душой типу русской актрисы. Она отдается искренно и самоотверженно. Если муж относится к ней хорошо,— вы почти не встретите случаев, чтобы она первая изменила ему. Если муж относится дурно, она плачет, ревнует, делает ему скандальные сцены — и все-таки не бросит его первая. Вся тягота «бессемейности» падает на нее одну. Пока муж проводит время в клубе с товарищами, она торопится перешить старое платье для новой роли, дать больному ребенку лекарства, зачинить сюртук мужа, вычистить бензином его перчатки, приготовить на «керосинке» два скромных блюда к обеду и выучить роль, которую она *всегда знает* лучше, чем муж свою.

Если актер более склонен к «исканию нового города», то актриса, достойная нашего уважения, всегда предпочтет оседлость.

Я не имею претензии дать читателю картину жизни провинциального актера во всей полноте. Моя главная задача — разработка программы для театральных школ. Но прежде того я должен был оглянуться на ту публику, перед которой придется подвизаться будущим актерам, на их товарищей, с которыми им придется дружить или бороться, на условия, в какие поставлено театральное дело в провинции. Внимательный читатель, может быть, заметил, что по пути я старался намечать те вехи, которые до некоторой степени помогут нам приблизиться к основным задачам школы.

Мне, вероятно, придется не раз еще подчеркнуть, что не только частные, но и казенные театральные училища должны явиться естественными поставщиками актеров не для императорских, а именно для провинциальных сцен. Вот почему на школах лежит обязанность вложить в своих питомцев те художественные принципы и знания, которые могут способствовать подъему театрального дела в провинции. В том, какими мерами достигнуть этого, и заключается наша задача. Если бы школа не могла служить этому, если бы выходящие из ее стен явились в провинцию теми же Замухрышкиными и Длинношлейфовыми, которые вносят с собою на всякую сцену художественное изуверство,— то ей незачем было бы и существовать. Раз она существует,— театр вправе ждать от нее света.

И опять-таки я не рассчитываю предложить читателю что-нибудь законченное в вопросе о преподавании в театральных училищах. Разработка их программы — вопрос чрезвычайно сложный и далеко не завершенный. Стремление дать ученику как можно больше подготовки для его трудной сценической карьеры сталкивается с множеством таких любопытных обстоятельств, что каждое из них может поставить новый, частичный «вопрос». Сжать их, сгруппировать, опростить и втиснуть в возможно краткую школьную программу — труд не легкий. Я не берусь за него. Пусть мои наброски послужат лишь поводом к тому, чтобы высказались опытнейшие из тех, кто вдумывался в это дело. Я уполномочен редакцией «Артиста» заявить, что всякое мало-мальски серьезное замечание найдет место на столбцах нашего журнала.

МОСКОВСКИЙ ОБЩЕДОСТУПНЫЙ ТЕАТР*

1. ЦЕЛЬ ТЕАТРА

В настоящее время во множестве городов России или городское самоуправление, или высшая местная администрация озабочены тем, чтобы доставлять небогатым классам жителей разумные развлечения. Перед нами список около сорока известных нам местностей, где уже безусловно признана необходимость таких развлечений вос-

* Печатается с сокращениями.— *Ред.*

питательного характера. Среди них самое могущественное место, без всякого сомнения, занимает драматический театр.

Служа попервоначалу только развлечением, возбуждая в слушателях лишь общие театральные эмоции, захватывающий интерес к тому, что происходит на сцене, театр, незаметно для самих слушателей, вносит в их души известные образы и идеи и может иметь огромное облагораживающее и высоко просветительное значение. <...>

Москва, как центр театральной жизни России, Москва, обладающая миллионным населением, из которого огромнейший процент состоит из людей рабочего класса, более, чем какой-нибудь из других городов, нуждается в общедоступных театрах.

<...> Речь идет не только о специально рабочем люде. Помимо него, в Москве существует огромный контингент учащейся молодежи, приказчиков, чиновников, их семей, весь огромный район центральной местности Москвы занят всевозможными торгово-промышленными заведениями с сотнями служащих в них — и все это почти вовсе лишено возможности посещать драматический театр и прибегает за отсутствием развлечений к двум самым коренным из зол современной жизни — картам и вину. Мы не хотим упоминать о тех ежегодно, но случайно нарождающихся и исчезающих дешевых театрах, которые слишком далеки от истинно художественных задач, чтобы служить высокой просветительной миссии театра.

2.РЕПЕРТУАР И ЕГО ИСПОЛНЕНИЕ

Что такое «общедоступный» театр? Каковы его художественные задачи? Как разобраться в понятиях «общедоступный» и «народный»? Вот вопросы, которые до сих пор возбуждают много разноречивых толкований. Одни говорят о необходимости какого-то специально народного или узко бытового репертуара. Другие под «общедоступностью» театра понимают пропаганду лубочных картин в произведениях крикливых, рассчитанных на возбуждение диких и стадных инстинктов толпы. Третьи предпочитают феерические зрелища, лишенные глубокого смысла и живой правды. Четвертые считают необходи-

мыми узкую тенденциозность, пьесы, подчеркивающие мораль в ущерб ее литературным достоинствам. И т. д. Так ли это? Точно ли репертуар общедоступного театра должен быть обременен какими-нибудь посторонними побуждениями? Все это отмечено, главным образом, стремлением подлаживаться под мало развитой вкус толпы. Между тем как мерилом для составления репертуара и его сценического воплощения должны быть, как раз наоборот, требования наиболее развитого современного зрителя. Все, что носит на себе печать лжи или извращенного вкуса, еще привлекающее известную часть публики в дорогих театрах экзотического репертуара, все, что не проникнуто здоровым чувством жизненной правды, должно быть удалено из репертуара общедоступного театра. Комедии и драмы Островского, Гоголя, Грибоедова, Писемского; трагедии Пушкина и А. Толстого; трагедии и комедии Шекспира и фарс Мольера; наконец, некоторые современные пьесы как русского, так и западного репертуара — все это такой обширный и свежий материал для сценического воспроизведения, их идеи так ясны, глубоки и жизненны, что нет ни малейшей надобности ни с какой побочной, антихудожественной целью прибегать к бульварной мелодраме, крикливой феерии или тенденциозной бытовой картине.

Театр — прежде всего развлечение. Необходимо, чтобы человек, прослушавший спектакль, получил известное удовольствие, то есть волновался вместе с другими, плакал или смеялся, но в то же время надо, чтобы он ушел удовлетворенный и унес с собой частичку добра и правды, облагораживающих его душу. Ничто крикливое, фальшивое или условно навязанное не способно произвести этого серьезного воспитательного впечатления. Художественно написанная сказка или историческая картина, хотя бы из эпохи совершенно чуждой и незнакомой слушателю, по своим реальным, общечеловеческим мотивам и характерам неизмеримо глубже захватит непосредственно относящегося зрителя, чем пошлость, разукрашенная знакомыми ему бытовыми подробностями. То, что восхищает глубоко развитого и образованного зрителя с неиспорченным, здоровым вкусом, то не может не потрясти зрителя вовсе неподготовленного, и, наоборот, то, что возмущает первого своей неправдой или пошлостью, может только извратить понимание жизни в душе непосредственного зрителя.

Таким образом, раз драматические представления служат высшим целям искусства, репертуар должен быть исключительно художественным, исполнение возможно образцовым, и вся разница между дорогим театром и народным заключается только в большей или меньшей доступности их, в большей или меньшей дешевизне и количестве мест.

3. ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ ТЕАТРА

<...> Театральный опыт приводит к следующим заключениям. Пятнадцать, даже десять лет назад не только в общественном сознании, но и в самой артистической среде еще не проявлялось со всей яркостью убеждение, что художественность исполнения пьесы зависит вовсе не от талантливой игры нескольких участвующих в ней артистов, а прежде всего от правильной, разумной интерпретации *всей* пьесы, от ее *общей* художественной постановки. Не только общество, но и сами артисты еще хранили убеждение, что достаточно собрать в пьесу несколько талантливых и опытных участвующих лиц, чтобы она произвела должное впечатление. Только за последние годы общие художественные задачи стали вытеснять успех отдельных личностей. Пример мейнингенцев чрезвычайно ярко доказал, что без участия высокоодаренных артистов одной умелой постановкой образцовых произведений можно достигать чрезвычайных результатов. Театр, эксплуатирующий наплыв современных пьес, лишенных крупных достоинств, написанных на интерес минуты и новизны,— такой театр должен скрывать убогость содержания и художественных качеств пьесы исключительной талантливостью исполнителей. Произведения же, охраняющие вечные идеалы искусства — красоты, правды и добра,— могут производить огромное впечатление даже при выполнении лишь следующих условий: верно схваченного общего тона, яркой стильности игры и безупречной и твердой срепетовки. Это гораздо труднее, чем поставить плохую пьесу с прекрасными артистами, но в данном случае результаты достигаются не столько присутствием в труппе выдающихся артистов, поглощающих притом огромные содержания, сколько упорной, серьезной и вдумчивой работой как самих артистов, так, главным образом, режиссерского управления.

Люди, вдумывающиеся в будущее русского театра, ожидают подъема его от воспитанников театральных школ. И действительно, за последние лет десять из театральных школ выпущено немало даровитых людей, которые при других условиях русского театра могли бы уже выработаться в выдающиеся сценические силы. Этих условий нет. Школа, давая своим питомцам художественный фундамент, по самым своим задачам не может выпускать из своих стен опытных актеров. Таким образом, воспитанникам школ приходится попадать или в императорские театры, где они в силу вещей обречены на бездеятельность, или идти в провинцию, где им приходится бороться с невежественной рутиной и часто гибнуть в этой борьбе. Но и помимо школ, в Москве вот уже много лет работает кружок преданных искусству деятелей под именем *Общества искусства и литературы*. Как те, так и другие представляют из себя людей, посвятивших свою жизнь высшим целям искусства, одушевленных не личными стремлениями, а общими художественными задачами. Вот на эти-то молодые силы и должна опереться администрация проектируемого театра. Опять-таки десять лет назад это было бы невозможно еще, так как кадры этой молодежи были еще слишком незначительны, чтобы могли образовать из себя прочную, серьезную и полную труппу. Теперь же это вполне достижимо. Даровитейшие из молодежи, приобретшие уже в течение нескольких последних лет известную сценическую технику, художественно воспитанные и готовые жертвовать частью своего провинциального гонорара ради того, чтобы работать в прекрасных художественных условиях,— с такими лицами не трудно создать образцовый московский театр. Не пройдет и нескольких лет, как в этой труппе выработаются и выдающиеся сценические силы. Всякий серьезный актер подтвердит, что он совершенствуется не путем исполнения двадцати ролей по одному разу с трех репетиций, а путем исполнения трех ролей по двадцати раз с 10—15 репетициями и под руководством опытных режиссеров. Мысль эта встречает горячее сочувствие и полную уверенность в успехе у всех серьезных театральных деятелей Москвы. Сформированная таким образом труппа должна начать всю свою сценическую работу задолго, не менее чем за полгода до первых представлений проектируемого театра.

<...> Признано повсюду, что успех драматических

курсов тем серьезнее, чем ближе они стоят к театру. *Ни одна* из существующих драматических школ до сих пор не удовлетворяет вполне своему назначению, потому что ученики стоят далеко от театра, в смысле участия в его спектаклях. Ученик должен одновременно с обучением школьным предметам привыкать к сценическим подмосткам. Постоянное наблюдение над театральным делом в его живом течении скорее разовьет вкус и приспособит молодого человека к самостоятельной деятельности, чем одно школьное преподавание. ...При этом условии создастся лучшая и истинная драматическая школа в России. <...>

ИЗ БЕСЕДЫ С АКТЕРАМИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА ПЕРЕД НАЧАЛОМ РЕПЕТИЦИЙ ПЬЕСЫ Л. Н. АНДРЕЕВА «АНАТЭМА»

Я нахожу, что наш театр за последние годы отстал от своего назначения — идейности.

От идейных пьес — в лучшем смысле... Мы стали ужасными октябристами.

Мы очень отстали от идей свободы, в смысле — от сочувствия страданиям человечества.

И отстали ошибочно. Может быть, в погоне за изящными формами, но это тоже ошибочно...

«Анатэма» увлекает меня прежде всего большим революционным взмахом.

Это есть вопль мировой нищеты. В беседе с Андреевым я почувствовал, что он не очень оценил это сам, но это так.

Вся пьеса есть вопль к небу всех голодных, несчастных, именно голодных. Жаждут чуда, спасения, а все чудо в одном слове: «справедливость».

В самом начале уже слышатся эти ноты, а с первой картины уже все идет среди умирающих от голода. И не потому они жаждут чуда, что они невежественны, а потому, что так они изверились тысячелетиями, что вся вера только в чудо...

...Нам надо выйти из колебаний в исканиях формы, в которых мы находимся вот уже пять-шесть лет. Везде так много говорят о кризисе театра, символизации, стилизации, реализме и т. д. Говорят во всех больших собраниях, исходя всегда из Художественного театра, бра-

ня его. Но наконец пришло время поговорить и в нашей аудитории.

Вопрос о «смерти быта» вырос, конечно, в самых недрах нашего театра, в глубине или на поверхности — другой вопрос, но было что-то такое в театре, что толкало его куда-то вперед, и, может быть, если бы мы не сделали ошибку — не шваркнулись бы в одну сторону, то, может быть, уже нашли бы то, что мечтали найти. Но в конце концов и это не вредно — это могло изранить театр, но не убить его.

Я пришел к убеждению за последний год, что если бы захотели уничтожить реализм, который имеется в составе самого театра, то нужно было бы уничтожить весь театр, распустить рабочих и т. д. Я дальше скажу, что реализм находится в составе всего русского искусства.

Беда, когда реализм уходит в натурализм мелкий.

Идеал — реализм, отточенный до символов. Когда говорили о «Грозе», Иван Михайлович [Москвин] сказал: «Надо, чтобы к третьему акту забыли о купчике, а чувствовали бы только трепет душ. Жизнь их».

Все, чего мы достигли за эти годы, должно нам помочь отыскать эту форму.

Как?

Все должно идти от жизни. Не от сухой схематической жизни. Жизнь должна быть самым первым источником сценического воплощения.

Сейчас же сталкиваюсь с самым слабым местом нашего театра.

Мы часто говорили, что реализм становится мелким, но это потому только, что мы сами становимся мелки.

Вся труппа и режиссер — лучшие в мире. Недостает подъема идейного, подходим к пьесе с мелко налаженной душой и становимся мелкими натуралистами.

Если же подходить с большой идеей и возвышенно налаженной душой артиста, то мелочи отпадут, и жизнь сама поможет создать высшее.

Актер при мелком переживании отличается от зрителя только сценическими данными. Если же мы даем себе право не участвовать в жизни, создавать себе райскую жизнь, полную радости, то мы должны быть лучше, чище, выше. Забава дает радость, но большая идея сострадания к страданиям, слезы могут дать счастье не меньшее.

То, что мы плохо понимаем крупные страдания,— это просто только от более буржуазной жизни нашего артиста, чем следовало.

Для того, чтобы уйти от ходульного провинциального актера, ушли в мелочи быта, но отрезали от себя самое важное, то есть то, для чего, может быть, только и существует театр.

Мы подходим к жизни несколько мелко, и в подходе к пьесе это невольно сказывается.

Надо подходить не только к форме, но и содержанию.

Наш театр был принят, когда он выступил, очень радостно. Он принес мизансцену, паузу, темп, красочные переживания. Это все было совершенно неизвестно до Художественного театра.

За это его полюбили.

Театр принес репертуар яркий, сильный и идейный. Друзья театра увидели, что в этом театре прежде всего — автор. Проникали в душу автора, при всех тех средствах чудных, которые принес с собою Константин Сергеевич. Но потом это было уже не совсем так, а потом все хуже, а когда начали искать новые формы, то совсем забыли автора. Сумели проникнуть в Чехова, немножко в Грибоедова, две пьесы Ибсена — и только. Способность проникать в душу автора есть не наша особенность.

Потому ли, что мелко подходили к жизни, потому ли, что нами переживались формы больше, чем автором, но не умели.

Что касается артистов — нужна простота сильных переживаний, почти лишенная подробностей.

Из двух чаш художественных весов: на одной — чисто внешняя сценическая форма, на другой — проникновение в образ, в идею автора. Выше вторая, так как более пуста первая.

Или не ставить пьесу, или проникнуться автором. Надо забыть, что видели иногда его неприятным, его лично, и найти то, что в произведении его есть личного, ему присущего.

Талант большой, но холодный. Это не недостаток, а качество.

А я говорю о проливании слез над нищетой и любвеобильным сердцем. Но, может быть, мы увидим, что его холод и жестокость не есть отсутствие сочувственного

сердца, а есть стремление подняться выше и посмотреть оттуда оком проницательного философа.

Может быть, можно впасть в сентиментальную слащавость, но нужно проникнуться слезами толпы нищих, и, может быть, самому актеру придется наполнить сердце слезами...

. . . .

О ПОСТАНОВКЕ «КАРАМАЗОВЫХ»

«Братья Карамазовы» явились для театра целой эпохой, важным этапом в направлении театра. Это было не только опытом инсценировки романа. Театр не хотел прибегать к обычным и всегда неудачным *переделкам,* а сделал ряд картин более или менее связанных фабулой. Сделал на два вечера. По форме это было новое сценическое явление, как бы раскрепощавшее многие театральные условия. С успехом такой постановки не казалось уже необходимым многое такое, что в банальном понимании сценичности всегда казалось до сих пор неизбежным. Вместо обычных актов по 30, 35, 40 минут можно, оказывается, играть картины, из которых одна идет три минуты, а другая 1 час 20 минут (как «Мокрое»). Боязнь монологов отвергнута настолько, что монолог Ивана Карамазова («Кошмар») является уже целой сценой и идет 28 минут. Введение чтеца. Если для одних это казалось трудно воспринимаемым, то другие находили в нем, наоборот, присутствие какого-то важного элемента в театральном представлении, что-то вроде греческого хора. Декорации были отброшены совсем. Оказалось возможным дать стиль обстановки только одною мебелью и костюмами, и т. д., и т. д. Словом, рушились все внешние условности спектакля. И перед талантом, желавшим проявиться на сцене, падали ее оковы и расширились горизонты.

Но не только в этом смысле «Карамазовы» сделали в театре эпоху. Гораздо важнее было то направление, которое вместе с этой постановкой приняло творчество артистов. Об этом не только в год постановки, но и недавно еще по поводу инсценировки «Бесов» писалось очень много. Достоевский всколыхнул артистические силы, вызвал их к такой интенсивной работе, какая не наблюдалась во всем предыдущем репертуаре театра. Артистические индивидуальности вскрылись с такою же смелостью

и такою же энергией, разрушили какие-то внешние оковы, как вся постановка разрушила внутренние. Здесь уместно рассказать о тех огромных результатах, какие принесла эта постановка внутренней жизни театра в работах артистов над ролями, в подходе режиссеров к пьесам. Достаточно сказать, что с «Братьев Карамазовых» как бы окончательно и совершенно решительно был утвержден тот путь театра, которого он в лихорадочном трепете искал в течение предыдущих нескольких лет и по которому идет теперь так смело.

ИСКУССТВО ТЕАТРА

До сегодняшнего вечера я не был знаком со взглядом Ю. И. Айхенвальда на театр и должен признаться, что все, что я сейчас слышал, совершенно ошеломило меня. Тем более что, слушая Ю. И. Айхенвальда, я не мог отделаться от мысли, что он прав. Все время я говорил себе: Да. Так. Во всем этом театр повинен. Nostra culpa, nostra maxima culpa *. Но вместе с тем звучал внутри и горячий протест, и я говорил себе: Если Ю. И. Айхенвальд прав, то как же я и целый театр, в котором я работаю, как можем мы изо дня в день отдаваться нашей работе и думать, что мы творим подлинные художественные ценности, служим настоящему большому искусству?!.

Разрешить это противоречие, конечно, не просто и не легко, и я не пытаюсь этого сейчас сделать. Высказанное Ю. И. возбуждает много мыслей, которых нет возможности сейчас оформить. Я попробую остановиться лишь на том, что считаю особенно существенным.

Да, Ю. И. прав, но лишь постольку, поскольку он сам знает театр. Знает же он его, очевидно, только в одной его разновидности, быть может, и в самом деле далекой от выполнения задач подлинного искусства. В самом деле, о каком театре говорит Ю. И.? О театре, в котором несколько актеров, заучив написанные в ролях слова, стараются воспроизвести на подмостках сочиненные автором и подсказанные ремарками сцены. Подобно художнику, который, наскоро просмотрев рассказ, изображает его страницу за страницею в рисунках, эти актеры, конечно, только иллюстраторы и не преследуют никаких

* Наша вина, наша большая вина *(лат.)*

более серьезных задач. Но разве мы не знаем иллюстраторов, которые сумели возвысить свои рисунки до значения подлинных произведений высокого искусства? Разве мы не знаем иллюстраций, которые равноценны настоящим картинам? Что такое некоторые из произведений Серова, как не обычная книжная иллюстрация? Что такое его рисунок к стихотворению Пушкина «Зимняя дорога» или акварели с изображением Елизаветы Петровны и Екатерины II на охоте? Это обыкновенные иллюстрации — одна к сочинениям Пушкина в издании Кончаловского, а две другие к «Царской охоте» Кутепова. Между тем эти создания кисти художника во много раз ценнее и ближе к подлинному искусству, нежели десятки прославленных картин. Рисунки к «Царской охоте» по праву красуются на стенах Музея Александра III, рядом с лучшими созданиями русской живописи, и не менее ценны, чем любая из акварелей такой мировой знаменитости, как Менцель. Дело не в том, написано ли художником его произведение, чтобы наглядно изобразить уже описанное в чьем-либо рассказе или просто для того, чтобы изобразить задуманное самим художником. Большинство картин всегда что-либо наглядно поясняет, то есть иллюстрирует. Все дело в отношении художника к его задаче, в его проникновении в глубину изображаемой сцены. И если есть заурядные иллюстрации, поверхностно изображающие рассказанное, а рядом иллюстрации, равноценные картинам, то, конечно, и на сценических подмостках наряду с простым наглядным иллюстрированием написанного диалогами рассказа возможно создание настоящего и самоценного художественного произведения. Но возможно это при такой работе и таком отношении к своим задачам, которых Ю. И. Айхенвальд, очевидно, совершенно не знает. Вот, например, как работает театр, которому я служу более пятнадцати лет.

Но остановимся сначала на работе самого автора-драматурга. Как создается его художественное произведение? Если он берет живых людей во всем их целом и связывает их таким же целиком подсказанным жизнью анекдотом, то, конечно, его работа тоже еще далека от того, что делает настоящий художник. Этот последний тоже может брать людей из жизни и коллизии отношений, подсказанные жизнью, но и то, и другое для него только материал, подобный материалу, который собирает и художник, делая этюды для своей картины. Ху-

дожник-драматург не списывает своей драмы с натуры. Он создает ее иначе. Перед его глазами проходит жизнь. Создаваемые ею вопросы захватывают его пытливый ум. Он задумывается над решением этих вопросов и загадок жизни, но по свойству своей психики находит ответы не в отвлеченных формулах мысли. Ответы приходят в виде создаваемых его творчеством жизненных сцен. Неизвестно откуда возникшие образы людей живут, запутываются в сети жизненной неурядицы и по-своему ищут выхода из своих злоключений. Кто они? Откуда взял их художник? Несомненно, что они создание какого-то бессознательного синтеза. Они — итоги сделанных художником в жизни наблюдений, но в то же время они и конкретные, облеченные плотью и кровью существа, настоящие люди жизни; иначе они не производили бы впечатления действительности, не были бы близки будущему зрителю и казались бы выдуманными. В сущности, это частицы самой жизни, претворенные синтезом художника в новые образы и принявшие в новых комбинациях новый вид. Однако художник-драматург бессилен передать и их во всей полноте того, как он их чувствует. В его распоряжении только отрывочные фразы и слова, которыми обмениваются созданные им люди, да несколько ремарок, поясняющих ход действия. Вот и все.

И вот эти диалоги попадают в руки артистов. Что должны они сделать с этими диалогами? Неужели начать сейчас же их заучивать и затем, обмениваясь репликами на репетиции, разыграть требуемую автором комедию или драму. Конечно, нет. Ведь суть того, о чем хочет рассказать автор-драматург, вовсе не в словах действующих лиц. Она в их переживаниях, в смене этих переживаний, в их столкновении с переживаниями других лиц. Диалоги, которые автор написал,— только далекое отражение этих переживаний, их внешнее проявление, за которым остается еще очень многое, и актеры, пожелавшие воспроизвести на сцене написанное драматургом, должны сосредоточить свое внимание, конечно, не на этих словах, а на скрытых за ними переживаниях. Прежде всего они хотят понять произведение, которое будут исполнять, хотят понять, что желал сказать своим произведением автор, какую мысль вложил он в него. Они хотят во всей глубине и цельности понять переживаемое действующими лицами, и, разумеется, это не всегда легко и сразу им удается. Если по поводу Гамлета

или Фауста, ибсеновских драм или шекспировских трагедий написана целая литература, если по поводу каждой новой, появляющейся на сцене драмы пишется множество противоречивых критических статей, то ясно, что понимание написанных для сцены вещей сплошь и рядом требует большого чутья и не меньшего углубления мысли; и артист, стараясь понять свою роль, нередко натыкается на ряд трудно разрешимых противоречий, ищет их разрешения у тех, кто писал по поводу этого произведения, беседует с товарищами и иногда приходит к совершенно новому пониманию своей роли. То же самое происходит и с другими его товарищами, пока наконец внутреннее скрытое действие драмы, вся коллизия переживаний, заложенных в ней, совершенно не выясняется и на репетициях артисты не чувствуют переживаемой драмы во всей ее силе и выразительности.

Могу заверить Ю. И., что за все время такой работы театр меньше всего интересуется словами, вложенными в уста того или иного действующего лица — их никто и не думает заучивать. Их повторяют под суфлера, сосредоточивая все внимание на том, что лежит за этими словами или, вернее сказать, в подкладке этих слов, на самих переживаниях, соответствующей им мимике и интонации той или иной реплики. О самих словах пока никто еще и не думает. Но вот наконец спектакль готов. На репетиции артисты передавали драму, почти не прибегая к словам. Приближается момент, когда драма должна быть показана зрительному залу, и тут впервые театр вспоминает наконец о словах действующих лиц. Если драма ясна без слов самим артистам, то зрительному залу без пояснения ее словами трудно, конечно, сделать ее понятною. Исполнители драмы проникнуты ею, без слов переживают все ее перипетии, знают ее и чувствуют от начала до конца, но зрителю надо пояснить все словами. Где же взять эти слова? Конечно, у автора, который долго работал над ними и дал такими, что они лучше всего выражают каждый момент развивающегося на сцене действия. Актеры принимаются за внимательное изучение этих слов, запоминают их и наконец выступают с ними перед зрительным залом. Можно ли теперь сказать, что все происходящее на сцене — только наглядное иллюстрирование артистами диалогов, вложенных автором в уста действующих лиц? И не вернее ли сказать совершенно наоборот, что, разыгрывая на сцене заданную ав-

тором драму, артисты пользуются словами действующих лиц для пояснения, то есть иллюстрирования разыгрываемой ими драмы? И не являются ли слова, данные автором, иллюстрацией игры, которая есть *создание актеров, а не автора*, хотя канва этой игры и исходит от него.

Посмотрим в заключение, в каком отношении находится исполнение артистами драмы к той жизни, которая была источником драмы для автора.

Автор-драматург, как было уже сказано выше, синтезирует жизнь. Разрозненные и случайные ее черты он слагает в определенные цельные образы, от этих образов берет их слова и в этих словах отдает свое произведение на сцену. Что же делают здесь с этим произведением?

Немые, данные в условных знаках, слова здесь заставляют звучать. Эти живые слова влагают в уста реальных людей и этим людям придают те живые очертания, которые рисовались воображению автора, а для передачи этих очертаний берут от настоящей жизни различные ее живые черты, то есть созданный автором синтез подвергается обратному анализу, разложению. Выраженная в немом слове жизнь снова становится реальною жизнью, снова случайные сочетания различных проявлений жизни проходят перед глазами зрителя, неожиданно сплетаются в сложные коллизии и, приходя к тому или иному разрешению, приводят зрителя к тому же выводу, к которому когда-то пришел автор, наблюдая жизнь. Иначе говоря, театр ставит зрителя в роль самого автора, но развертывает перед ним жизнь не во всей ее спутанной сложности, так как у зрителя нет того дара разбираться в жизни, который был у автора. Театр дает зрителю картину жизни, уже прошедшей через горнило драматического творчества, дает ее в очень стройно подобранных проявлениях, и зритель с большою легкостью получает от этой жизни те впечатления, которые переживал автор, а пережив их, приходит и к тем же выводам. Театр дает зрителю возможность воспринять от жизни те же впечатления, которые получил от нее автор, и воспринять их так, что в душе зрителя повторяется смена тех же переживаний, через которые прошла душа автора. Можно ли же после этого сказать, что на театральных подмостках нет искусства, что это только какое-то иллюстрирование того, что уже дано целиком в написанной автором драме. Если утверждать это, то с таким же

совершенно правом можно сказать, что и в творчестве автора нет искусства, потому что все записанное им уже дано, в сущности, самою жизнью. Если же синтез, созидаемый автором, есть подлинное искусство, то почему же не является им обратный анализ этого синтеза, произведенный к тому же с единственной целью заставить зрителя прийти снова к тому же синтезу, но только более доступным для него путем? Вот те мысли, которые родились в моем мозгу под впечатлением того, что высказал Ю. И. Айхенвальд.

Было бы, однако, ошибкою сделать из сказанного тот вывод, что как автор для своего произведения пользуется материалами, подсказанными из жизни, в такой же мере актер для своего творчества пользуется произведением автора. Такой взгляд все-таки ограничивал бы *самостоятельное* творчество актера. Для него не может быть достаточным материал, данный пьесой. Автор дает только куски жизни и не может заменить актеру его *личное* не только знание, но и понимание жизни. Если даже пьеса не бытовая, а психологическая, то и тут автор не может дать той полной широты психологии, которая бы исчерпывала все возможности. Актер — творец. Он обладает настолько сильной интуицией жизни и психологии, что вносит во всякое свое создание *свою собственную личность,* автор же только устанавливает известную точку зрения, особое чувство жизни, и это служит для актера руководящим началом в его собственных исканиях.

Вот знакомые мне примеры, приходящие сейчас на память. Станиславский, создавая Шабельского в драме «Иванов», далеко ушел от образа, намеченного автором, и как бы не воспользовался теми красками, которыми автор наделил этот образ. Но по духу всего произведения, по тому освещению, которое автор дает этому куску русской жизни, по тем субъективным настроениям, какие автор внес в свою драму, Станиславский еще глубже приблизился к замыслу Чехова, чем даже сам Чехов. При первой постановке «Иванова» роль Шабельского прекрасно играл актер Киселевский, и кто потом увидел Станиславского, тот на первый, поверхностный взгляд мог остаться неудовлетворенным. Однако как только этого зрителя начала захватывать атмосфера, создаваемая Чеховым в этой пьесе, так неминуемо он должен был почувствовать несомненную подлинность такого Шабель-

ского, какого создавал Станиславский. Здесь, в этом случае, и происходит то замечательное сценическое явление, когда две индивидуальности — актера и автора — нашли пятна *полного слияния.* Только при условии слияния двух индивидуальностей, хотя бы не во всем целом, а в главных линиях, или пятнах, или волнах (не знаю как назвать — у искусства еще так бедна терминология), только в таком слиянии актер становится творцом, и искусство сцены приобретает право на самобытное право существования.

Другой случай таков: у того же Чехова Епиходов задуман как образ совсем не такой, каким его играет Москвин. И я прекрасно помню оценку самого Чехова. Он сказал: «Это не то, что я написал, но это талантливо и верно». «Верно» — то есть интуитивно схвачены черты внутреннего образа и именно под тем углом зрения и в тех настроениях, какие вышли из души автора. Хотя не только внешние краски, но и многие внутренние очертания, образы и темп роли — все принадлежит творчеству актера. В обоих этих случаях актер был индивидуален, потому что в создание роли внес свой опыт, свою интуицию жизни, свою наблюдательность, проникновенность, вкус, все то, что создало его личность не только как сценического мастера, но и как человека, получившего то или другое качество по наследственности, воспитанию, вкусу и т. д. и т. д.

Помню еще и такой случай. Островский был на представлении «Леса», когда Несчастливцева играл Писарев, а Аркашку Андреев-Бурлак. Это были замечательные исполнители двух ярких типов, созданных Островским. Островский сказал: «Это не то, что я написал, но это чудесно». Если же такую точку зрения может устанавливать сам автор, которому не очень-то легко отказаться от образа, выросшего в его воображении, то легко понять, что точка зрения зрителя может быть еще свободнее.

«Истинно говорю Вам, если пшеничное зерно, когда падет на землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то даст много плода». Великая по своей простоте евангельская истина изумительно объясняет всякое духовное творчество. Также и артистическое. Если актер воспринимает замысел автора в полной чистоте, напрягая все силы, чтобы не изменить в нем ни одной черты, боясь приложить к нему малейшую самостоятельность,

стараясь всеми своими актерскими способностями передать его зрителю нетронутым,— он поступает в высшей степени добросовестно, относительно автора, но совершает грех перед собой, перед своей артистической личностью. Зерно не умрет и останется одно. Для того чтобы от зерна, заброшенного в душу актера, появилось настоящее, *новое создание искусства,* авторский замысел должен *умереть* в душе актера, как простое пшеничное зерно должно умереть в земле. Известная часть работы, первые шаги создания у актера уйдут на то, чтобы воспринять замысел автора. Путем анализа, путем интуитивного понимания роли, отклика на те или другие чувства ее актер сначала обмысливает свою роль в соответствии со всей пьесой, с настроениями, вложенными в нее автором, под его углом зрения. Но потом с течением работы актер может лишь изредка советоваться с автором. Потом у актера в душе вырастает свой собственный, ему одному принадлежащий образ. Ему одному на всем свете, потому что он один являет из себя свою самостоятельную индивидуальность. И кто знает, чем именно актер будет жить в этом образе! Быть может, автор возбудил в нем такие аффективные воспоминания, о которых актер не скажет не только режиссеру или своим товарищам по пьесе, но даже самому близкому человеку. Роль может возбудить такие аффективные воспоминания, которые покоятся в самых глубоких тайниках человеческой души, такие воспоминания, в которых и сам-то себе актер может признаться только в наиболее глубокую сосредоточенную минуту одиночества. Тут происходит чудо искусства. Самые интимные, самые глубоко скрытые свои переживания, в которых актер не признается никому из близких, несутся под маской, через художественный темперамент актера, на художественную радость тысячной толпе. Перед тысячной толпой он вскроет эти переживания. И если они находятся в тех пятнах слияния двух индивидуальностей актера и автора, и если актер обладает талантом, то есть способностью заражать зрителя своими переживаниями, то произойдет торжество искусства...

Надеюсь, вы видите теперь разницу между актером-иллюстратором, то есть пользующимся своими чисто сценическими данными для передачи замысла автора, и актером-творцом, создающим на основании этого замысла свое собственное творение.

Можно ли же при этом говорить, что сценическое искусство, как искусство актера, не есть искусство в настоящем смысле?

Всякое искусство может быть низведено к роли простого иллюстратора и не только другого искусства, но и не имеющих ничего общего с искусством наблюдений; однако из этого еще не следует, чтобы это искусство не имело своей особой области, в которой оно и царит во всем *великолепии своего могущества.*

Для актера-иллюстратора его сценические данные составляют самодовлеющую цель — его «искусство», а в глазах актера-творца они только средство для передачи толпе внутренних движений его души. Виртуозность техники для первого все, для второго не исключается необходимость такой же виртуозности, но она подчиняется у него его духовным требованиям.

Голос, дикция, глаза, пластичность, даже темперамент и присущее актеру обаяние, все, что может в его сценической личности способствовать заражению зала, все, что называется общим словом «талант», все это — условия sine qua non * для сценического деятеля. Но один актер в совершенствовании и развитии этих данных видит свое искусство, другой же только пользуется всем этим ради высших духовных целей. Первый изощряет свои данные для выработки сценических приемов, которые изображали бы любовь, гнев, ревность, радость, испуг, зависть, доброту и проч., и совершенствует эти приемы только для того, чтобы применить их для иллюстрирования образов автора. Поэтому такое искусство даже сами представители его называют «ремеслом», хотя бы и в самом благородном смысле этого слова. Актер же творец стремится к выражению своих переживаний, и потому его создания не повторяемы, и его сценические приемы всегда свежи. Здесь заложена и разница между тем, что роль можно *играть,* но можно ее и *создавать.*

Ю. И. Айхенвальд придает огромное значение слову. Да, для актера-иллюстратора слово имеет почти первенствующее значение. Для актера-иллюстратора, оберегающего замысел автора во всей чистоте, было бы большой опасностью ослабить силу слова, потому что в его игре за этим словом не будет того глубокого трепета само-

* Здесь — непременные условия *(лат.).*

стоятельной индивидуальности, того, что могло бы покрыть собственное значение слова. У актера-иллюстратора большая часть его виртуозности направляется именно на подыскание интонации, с какой «слово» будет произнесено. Наоборот, у актера-творца слово является естественным, легким, настолько необходимым, что о нем не нужно думать,— выражением его личных переживаний. Конечно, во всей предварительной работе актера-творца слово имеет большое значение, но значение контроля, и только. Высшее искусство наступает тогда, когда замысел автора умирает в душе актера вместе со словом.

Ю. И. Айхенвальд говорит, что я назвал однажды театр искусством грубым. Да, я сказал в своей статье о «Горе от ума», что искусство театра есть искусство грубое, но я относил это ко всем тем *побочным* искусствам, которые театр в себя вбирает. И, может быть, театр, как коллективное искусство, не есть подлинное искусство, но оно все же становится истинным искусством, как только театр становится выразителем искусства актера... Вот те соображения, которые мне пришли в голову, когда я задумался над высказываемым Ю. И. Айхенвальдом.

[В ГРОМАДЕ ЗАДАЧ...]

В громаде задач, возбужденных мировой войной, не самая ли первая: очистить русский гений от впившихся в него качеств — рабства и нечестности?

Чем сильнее чувство любви к своей стране, тем большим испытаниям подвергается оно, когда оголяются эти язвы так ярко, как теперь, под этим ярким освещением войны.

Больно говорить об этом? Мучительно, нестерпимо больно. А не великий грех малодушно замалчивать?

Не время? Это потом? Но так рассуждают трусы.

[«ТРИ СЕСТРЫ»]

Чехов писал «Трех сестер» летом 1900 года в Ялте, а переписывал в Москве ранней осенью. Он тратил на одно действие два-три дня, но между действиями делал

значительные перерывы. Набросок пьесы хранился у него в виде отдельных маленьких диалогов.

В последний год у него развился такой прием письма.

— У меня весь акт в памяти,— говорил он.— Сцена за сценой, даже почти фраза за фразой, надо только написать его.

Я не помню, чтобы об этом приеме письма в разных биографиях Чехова что-нибудь говорилось. Он писал не так, как Лев Толстой, который приступал, имея только основную линию, основной замысел, а находил выражения только во время процесса самого письма. Как бы только во время самой творческой работы нащупывал истинную свою правду. И в частностях встречал даже неожиданности, которые так или иначе влияли не только на архитектонику произведения, но даже на направление главной мысли. Словом, вся важнейшая творческая работа шла в процессе писания. А у Чехова она совершалась ранее в отдельных набросках, даже в простом записывании отдельных характерных фраз.

В ту осень 1900 года он находился в непрерывно бодром и хорошем настроении. Когда он написал пьесу, то самым искренним образом говорил, что написал водевиль, и удивлялся, когда мы потешались над таким определением «Трех сестер».

Первый раз пьеса была читана актерам в присутствии самого Чехова. Как и в другом случае, когда к нему обращались актеры за разъяснением таких мест в ролях, которые казались неясными, он не только не пускался в длинные объяснения, но с какой-то особенной категоричностью отвечал краткими, почти односложными замечаниями. Например, спрашивали его, что это такое:

Маша. Трам-там-там...

Вершинин. Там-там...

Маша. Тра-ра-ра...

Вершинин. Тра-та-та...

Чехов отвечал, пожимая плечами: — Да ничего особенного. Так, шутка *.

И сколько потом к нему ни приставали за разъяснением этой шутки, он ничего не ответил. И актерам не лег-

* В письме к своей супруге О. С. Книппер-Чеховой Антон Павлович между прочим дает некоторые разъяснения и указания насчет условного «тра-та-та» (письмо из Ниццы, где тогда жил А. П. Чехов).— *Примечание автора.*

ко было найти свою внутреннюю задачу для передачи этой шутки.

Ни в одной предыдущей пьесе, даже ни в одной беллетристической вещи Чехов не развертывал с такой свободой, как в «Трех сестрах», свою новую манеру стройки произведения. Я говорю об этой, почти механической связи отдельных диалогов. По-видимому, между ними нет ничего органического. Точно действие может обойтись без любого из этих кусков. Говорят о труде, тут же говорят о влиянии квасцов на ращение волос, о новом батарейном командире, о его жене и детях, о запое доктора, о том, какая была в прошлом году погода в этот день, далее будут говорить о том, как на телеграф пришла женщина и не знала адреса той, кому она хотела послать телеграмму, а с новой прической Ирина похожа на мальчишку, до лета еще целых пять месяцев, доктор до сих пор не платит за квартиру, пасьянс не вышел, потому что валет оказался наверху, чихартма — жареная баранина с луком, а черемша — суп, и спор о том, что в Москве два университета, а не один и т. д. и т. д. Все действие так переполнено этими, как бы ничего не значащими диалогами, никого не задевающими слишком сильно за живое, никого особенно не волнующими, но, без всякого сомнения, *схваченными из жизни и прошедшими через художественный темперамент автора и, конечно, глубоко связанными каким-то одним настроением, какой-то одной мечтой.*

Вот это настроение, в котором отражается, может быть, даже все миропонимание Чехова, это настроение, с каким он как бы оглядывается на свой личный, пройденный путь жизни, на радости весны, и постоянное крушение иллюзий, и все-таки на какую-то непоколебимую веру в лучшее будущее, это настроение, в котором отражается множество воспоминаний, попавших в авторский дневничок,— оно-то и составляет то подводное течение всей пьесы, которое заменит устаревшее «сценическое действие».

Охватывает какой-то кусок жизни своим личным настроением с определенным движением от начала первого действия к финалу пьесы, но передает это в цепи как бы ничего не значащих диалогов, однако метко рисующих взятые характеры.

Вот эта манера письма наиболее ярко проявилась в «Трех сестрах».

Когда пьеса репетировалась, Чехов уехал в Ниццу. А когда приближалось первое представление, то он, едва ли не умышленно скрывая свой адрес, уехал в Неаполь.

Как он ни таил свое волнение, мы его чувствовали. Пять лет он не писал пьес, и призрак провала «Чайки» в Александринском театре пугал его, может быть, и на этот раз. Однако телеграммы об успехе должны были его утешить.

По ансамблю, по дружности исполнения и по зрелости формы — «Три сестры» всегда считались в театре лучшей постановкой из чеховских пьес. И в Петербурге, куда Художественный театр уехал в конце этого сезона, «Три сестры» покрыли успех «Дяди Вани».

К этому времени режиссура театра уже с полным мастерством начинала воплощать на сцене тонкие замыслы Чехова. А что касается исполнителей, то я не очень согрешу, если скажу, что едва ли сам Чехов не имел в виду определенно того или другого из актеров, когда писал пьесу. А так как он обладал на редкость способностью угадывать характер дарования актера, то результат от такой работы должен был получиться заведомо успешный. Наконец, во весь этот период Художественный театр был так насыщен взаимной любовью артистов театра и Чехова, что одно это связывающее все чувство должно было быть залогом очень успешной работы.

Роли в «Трех сестрах» много раз переходили к другим исполнителям, так что в 150-е представление «юбилярами» оказались только О. Л. Книппер и А. Л. Вишневский. Ольгу после смерти Савицкой играют Н. С. Бутова и М. Н. Германова. Ирина от М. Ф. Андреевой перешла к Н. Н. Литовцевой и потом В. В. Барановской, Андрея играл еще А. И. Адашев, Вершинина — В. И. Качалов, Е. А. Лепковский и Л. М. Леонидов. Тузенбах окончательно перешел к В. И. Качалову и т. д.

В личных отношениях Чехова с Художественным театром эпоха «Трех сестер» играет особенно большую роль. К этому времени и дружественная связь поэта с артистами совершенно окрепла, к этому времени относится и его женитьба на О. Л. Книппер.

Первое представление «Трех сестер» состоялось 31 января 1901 года. <...>

[ТЕАТРАЛЬНЫЕ МЕЧТАНИЯ]

Помечтать. О том театре, который будет через пятьдесят, сто, двести лет — не знаю. Я люблю мечтать, мечтать подробно, до мельчайших деталей. Признать — автомобиль, теперь — самолет, может быть, и более...

Итак, о театре.

Не буду говорить, каким будет зал — это вас мало касается.

Но будет изумительная акустика. И будет отовсюду видно. Потому что необходимо будет, чтоб было видно.

Обстановка и насколько она будет сливаться с актерами. Это уже начато.

Самые лучшие художники. [На сцене] только самое необходимое.

Что актер возьмет от прошлого? Что принесет своего?

Корнями в реальной жизни, а образ, отточенный до символа. Как цветок.

Какой будет актер?

Сценический темперамент. Голос. Лицо. Пластика. И то и другое от бога, но и то и другое развивается. Но развитие не оторванное от важнейшего, о чем ниже, а непременно из этого важнейшего исходящее. Печь надо строить так, чтобы она принимала огонь и передавала его, а не по фантазии сумасбродного печника.

Интуиция для актера. В области ощущений.

В произведении на нас действует то, что нам напоминает свое пережитое.

Может ли актер читать произведение иначе, чем всякий читатель? Не становится ли он тогда профессионалом? И что плохого, а что хорошего в профессионале? В Театрально-литературном комитете не хотели актера.

У актера есть сила заразить других своим восприятием.

Об актере и его репертуаре. Слово. Литература. Сценичность. Скелет или рисунок. Расширение театральных возможностей. Чем уже литературная интуиция, тем уже рамки сценичности.

Какая работа должна идти параллельно с технической, профессиональной? Ничего не могу рекомендовать, кроме вдумчивого чтения (и изучения) прекрасных образцов литературы, вдумчивого отношения к жизни и ее явлениям, большим и маленьким героям.

Чтоб быть подготовленным интуитивно для «Ревизора», надо знать Гоголя и эпоху.

Знать жизнь не сентиментально.

Почему так часто приходится восклицать: «Ах, хорошо, но не то!»?

«ВИШНЕВЫЙ САД» В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

Я постараюсь рассказать историю «Вишневого сада», как она сохранилась у меня в памяти.

В 1903 году Художественный театр очень нуждался в пьесе. Уже наступил апрель, а между тем мы не остановились ни на одной постановке для следующего сезона. Сколько помнится, 12 апреля решено было ставить «Юлия Цезаря»; это было очень поздно для такой сложной постановки, но все же театр приступил к работе. Затем впереди предвиделась обещанная пьеса Антона Павловича, а новая пьеса Антона Павловича — это событие, для нас казавшееся, конечно, громадным. Постановка «Юлия Цезаря» дела не спасала: тяга к современным пьесам всегда, во все века, во всех театрах была сильна, и всегда современная пьеса находила гораздо большее количество слушателей и неизмеримо больший интерес, чем классическая. Всегда даже второстепенная, даже третьестепенная современная пьеса имеет больше притягательной силы, чем пьеса классическая.

Основной упор у нас был на «Юлия Цезаря» и на ожидаемую пьесу Антона Павловича.

Лето Антон Павлович проводил под Москвой... Он думал над пьесой. До нас доходили об этом всякие слухи, правда, очень скупые, потому что жена Антона Павловича, Ольга Леонардовна *, поддерживала секрет, который Антон Павлович хранил от театра, и только редко-редко, на ушко, кто-нибудь сообщал словечко.

Здесь мне хотелось бы попытаться обрисовать ту обстановку, литературную и театральную, то духовное общение с эпохой, которое было у Антона Павловича в эту пору, хотелось бы бросить взгляд на те задания, которые представляли ему жизнь и театр, на те влияния, которые он сам испытывал, и на все то, что подготовляло появление «Вишневого сада».

* Ольга Леонардовна — Книппер.— *Сост.*

Конечно, я не претендую на непогрешимость в данном случае, но я знал близко Антона Павловича, его жизнь, его эпоху, и мне кажется, что мои догадки могут быть более или менее правильными.

Если представить себе вообще Антона Павловича, его любовь к русской провинции, к уездной жизни, если вспомнить, что и на театрах наибольшую притягательную силу имела уездная жизнь, а не столичная (может быть, потому, что уездная жизнь давала больше простора для русской лирики, в ней было так много элементов для поэтического воплощения; может быть, оттого, что для столичного зрителя это было близкое, но не домашнее, а зритель всегда хочет, чтобы его держали близко к жизни, но чтобы на сцене было не то, что его всегда окружает),— мы могли ждать, что в этой пьесе Чехов пойдет по той же линии, по которой шел в предшествовавших: «Иванове», «Дяде Ване», «Трех сестрах», «Чайке».

Какой была тогда уездная жизнь? Не надо забывать, что это был 1903 год, канун и затем первый звонок к революции 1905 года; стало быть, уже до слуха Чехова не могли не долетать отзвуки напряженной подпольной жизни, которая привела затем Россию к 1905 году. Был уже Горький, гремевший в Художественном театре, где сыграно было с блестящим успехом «На дне». Уже всюду и везде, во всех городах, в столицах, чувствовалось приближение громадной новой силы, силы развертывающихся новых общественных проявлений. Антон Павлович не касался этого [...] но, конечно, его не могла не охватывать и не волновать в «Вишневом саде» будущая жизнь, которая ему предвиделась.

В каких красках, в каком рисунке пойдет эта жизнь, он не предсказывал, он никогда не любил предсказывать, как вообще не любил даже рассуждать об этом, но пройти мимо этих предреволюционных настроений человеку, который так мечтал о более счастливой жизни, конечно, было нельзя.

Затем форма чеховской драматургии, своеобразный язык, своеобразный реализм лиц. Как будто язык совершенно простой, как будто необычайно натуралистический, а в то же время прошедший через пленительный талант в создании писателя. Красивый, совсем простой язык, а в то же время — «мы увидим небо в алмазах». Своеобразие сцен, совершенно своеобразное чувство те-

атра, полное разрушение аристотелевского единства *, полное разрушение общепринятой в то время структуры пьес. Какое-то не то пренебрежение к большим, развернутым сценам, не то нежелание их писать, необычайная родственность по духу с Тургеневым, Толстым и Григоровичем, но форма как будто целиком от Мопассана — сжатость, краткость, отсутствие больших сцен, психологически развивающихся.

Вот эти элементы драматургии Чехова встречались, конечно, прежде всего с его задачей написать пьесу именно для Художественного театра. Он, несомненно, очень сильно думал и об этом. Может быть, несколько меньше, чем в «Трех сестрах», пьесе, как будто просто написанной для актеров Художественного театра, которых он так полюбил. Создавая «Вишневый сад», он, может быть, об этом думал меньше, поэтому потом, когда пьеса была дана театру, она встретила большие трудности с распределением ролей. Но, во всяком случае, Чехов так полюбил Художественный театр, что писал, несомненно, для него. Стало быть, он делал упор на его качества, на краски этого театра, на его интуицию.

Он умел угадывать актера, он необычайно чувствовал театр, чувствовал по-своему. Он как-то знал, чем будет волноваться публика, он умел дать трогательное рядом со смешным так, что трагическое от этого еще усугублялось. Он так умел рисовать жизнь, что зритель уносил с собою сильное, живое чувство и переносил его в свою собственную жизнь. Он писал всегда произведения, которые начинали жить по-настоящему, уже будучи сыграны, как и всякое великое драматическое произведение, которое живет не только пока играется спектакль, но еще и долго по его окончании.

Применительно к пьесам Чехова всегда много говорилось о великой тоске и грусти. Но как было передать чеховскую тоску о лучшей жизни? Конечно, можно было играть не так, как мы играли. Я вспоминаю, как я в Екатеринославе попал на спектакль «Три сестры». Скука была невообразимая. С первых слов актеры начали играть «чеховскую тоску». А когда мы играли в Художественном театре «Три сестры», у нас три четверти вечера публика хохотала, а тем не менее получалось сильное впечатление чеховской тоски. Это было искусство чеховской светотени. Но так как уже были сыграны «Чайка»,

* Единство времени, места и действия.

«Дядя Ваня», «Три сестры», то многие средства уже были использованы, и очень может быть, что в своей новой пьесе Чехов искал новых приемов для воздействия и на театр и на публику.

Надо еще принять во внимание его необычайную строгость к самому себе и до щепетильности доходившее в то время охранение своей репутации. Писал он уже в то время мало — пять—семь листов в год. Он волновался от каждой неверной репортерской заметки, волновался из-за того, что в какой-то одесской газете было неверно рассказано содержание «Вишневого сада». Так вот, если вы вспомните, как строго и осторожно он относился к своей артистическо-литературной репутации, то вы поймете, почему он пишет в одном письме ко мне: «Пишу с большим трудом, по четыре строчки в день».

К этому времени полнейшего расцвета своего таланта он довел стиль до такого отточенного совершенства, которого трудно было ожидать даже после таких прекрасных произведений, как «Дядя Ваня» и «Чайка».

Вот в таких условиях, мне кажется, в такой атмосфере, в такую эпоху Чехов писал «Вишневый сад».

Была зима, уже был сыгран «Юлий Цезарь». Мы с жадностью ловили каждое известие о том, как двигается пьеса, и в конце концов (точно не смогу сказать — когда) пьеса была прислана. Может быть, Ольга Леонардовна расскажет о том, как она заперла несколько человек в какой-то комнате, чтобы никто из посторонних не мешал, и как мы впервые читали пьесу под большим секретом.

Насколько я припоминаю, пьеса не сделала сразу такого сильного впечатления, такого огромного, какого можно было ожидать. Манера Чехова рисовать образы штрихами здесь приобрела как будто еще большую утонченность. Первое время, когда мы ставили «Чайку», нам было чрезвычайно трудно разгадать в нескольких штрихах образ; и дальше было трудно; но потом, казалось, научились его понимать, стали понимать, что это такое в «Трех сестрах»: «трам-та-ра-рам». Когда его самого спрашивали об образах пьесы, он отделывался совершенно незначительными замечаниями актерам или говорил: «У меня там все написано». Иногда делал замечания чрезвычайно меткие, но разгадать их удавалось не сразу. Помнится, например, по поводу «Дяди Вани» как-то задал вопрос Константин Сергеевич, а он ответил: «По-

звольте, ведь он же свистит!» Больше ничего, «свистит» — и догадывайся! И очень не скоро Станиславский догадался, что это значит.

Казалось бы, театр уже уловил подход к пьесам Чехова, но теперь явились новые затруднения, и через самый аромат произведения, через какое-то особенное своеобразие отношений лиц нужно было догадываться о том, что хотел сказать и что хотел нарисовать Чехов.

Так что первое впечатление от «Вишневого сада» показалось несколько странным: ни одна сцена крепко не возведена, ни один финал не показался эффектным и, может быть, казался странным финал всего спектакля — кончает один старый слуга Фирс, которого забыли...

Приехал Чехов в Москву: ему разрешили, когда наступили морозы, жить в Москве. Скучал он в Ялте ужасно и чрезвычайно хотел принимать участие в репетициях. До тех пор мы переписывались, и в письмах шли даже некоторые споры относительно распределения ролей. Театр не совсем соглашался с тем распределением ролей, которое предлагал Чехов. Начать с того, что он из понятного чувства деликатности назначил главную роль не своей жене. Я очень хорошо понимал, что Раневскую должна играть Книппер, а он настаивал на своем. Было еще несколько условий, с которыми театр не согласился.

Когда он приехал и начал ходить на репетиции, скоро пошли недовольства, он нервничал: то ему не нравились некоторые исполнители, то ему не нравился подход режиссера, то ему казалось, что допускаются искажения его текста. Он волновался настолько, что пришлось его уговорить перестать ходить на репетиции.

Когда я теперь припоминаю все это, я думаю, что причина разногласий была двоякая. Некоторая вина была и на нем: он все-таки несколько наивно думал о театральной технике, несмотря на то, что давно любил театр, бывал за кулисами; тем не менее никогда не приближался к театру так вплотную, как тут захотел приблизиться. Он не представлял себе, что те достижения, которые он видел в постановках его же собственных пьес,— в «Чайке», в «Дяде Ване», в «Трех сестрах»,— пришли далеко не сразу, как это могло бы казаться, что интуиция его должна пройти через творчество актеров для того, чтобы они стали такими же живыми, какими он их видел в своих прежних пьесах, и что если актер сразу начнет интониро-

вать так, как написано в пьесе, из этого получится только представляемый доклад, а не творчество актера.

Точно так же и с режиссерством. Всегда особенности его пьес, полных, если можно так выразиться, опоэтизированного натурализма, открывали перед режиссером чрезвычайно сложный путь. Не так это было легко, как ему казалось. А его многое раздражало; иногда он был необычайно недоволен произнесением некоторых фраз, и уже ему казалось, что, может быть, актер недостаточно понял образ или что мы будто бы недостаточно обращали внимание на текст.

Но были, конечно, ошибки и со стороны театра. Во-первых, в двух-трех случаях, насколько помню, он как будто был прав, что роли были розданы не совсем верно. Работать с некоторыми исполнителями было довольно трудно. А затем он натолкнулся на скрещение тех двух течений, которые всегда были сильны в Художественном театре,— оба сильные, оба друг друга дополнявшие, оба друг другу мешавшие. Всегда было два режиссерских течения — одно, идущее от яркой внешней изобразительности, от красок, и другое, идущее от внутренней сущности, от внутренней необходимости, от неизбежности психологической. Эти две разные силы сталкивались и когда сливались, то получались те замечательные спектакли, которые сделали славу Художественному театру. Но в процессе работы они, конечно, принесли много мучений и самим режиссерам, и актерам, и особенно авторам. Это было не только с Чеховым, так было и с другими авторами. С Леонидом Андреевым, например, когда ставился «Анатэма», доходило до очень крупных разговоров, когда мы прямо чуть не с кулаками бросались друг на друга. Кончалось тем, что он уходил, чтобы не возвращаться, но наутро звонил, мирились, и к концу генеральной репетиции и спектакля мы были закадычными друзьями. Так же бывало и с гораздо менее талантливыми авторами, вроде Чирикова, который хлопал дверями, кричал, что больше в театр не приедет, и уходил, но скоро возвращался, всегда оставаясь большим другом театра.

Это, между прочим, для всякого современного деятеля искусства может быть очень понятным. Сейчас много говорят о том, что такое автор и режиссер, говорят, что театр должен «слушаться» автора... А между тем это может относиться только к такому театру, который довольствуется ролью исполнителя, передатчика и слуги автора.

Театр, который хочет быть творцом, который хочет сотворить произведение через себя, тот не будет «слушаться». Но тут был грех нашего театра — нечего закрывать глаза — было просто недопонимание Чехова, недопонимание его тонкого письма, недопонимание его необычайно нежных очертаний. ...Чехов оттачивал свой реализм до символа, а уловить эту нежную ткань произведения Чехова театру долго не удавалось; может быть, театр брал его слишком грубыми руками, а это, может быть, возбуждало Чехова так, что он это с трудом переносил.

Например, звук во втором действии, этот знаменитый звук, который я считаю до сих пор не найденным. Надо было за кулисы дать приказ найти звук падающей в глубокую шахту бадьи. Этот звук Чехов сам ходил проверять за кулисы, говорил, что надо брать его голосом. Если не ошибаюсь, Грибунин пробовал давать голосом звук этой упавшей бадьи, и тоже не выходило. Все это стоило очень больших исканий, и все, что было неправильно, задерживало постановку. Затем, бывали случаи и раньше, когда он не соглашался с некоторыми увлечениями актеров. Наконец, относительно знаменитой «мизансцены с комарами» Чехов говорил, что нельзя быть таким натуралистом. Он не любил, когда Станиславский закрывался платком от комаров, и говорил: «Я теперь, когда буду писать пьесу, напишу: действие происходит там, где нет комаров, чтобы больше не утрировали».

Ко всему этому, я думаю, примешивалась огромная тревога за судьбу пьесы. Я уже говорил, что Чехов относился к своему имени чрезвычайно строго. Было у него какое-то чувство неудовлетворенности, ему казалось, что пьеса идет на неуспех. Он как-то полушутя, полусерьезно в разговоре со мной сказал: «Купи пьесу за три тысячи, я ее с удовольствием продам». А я говорил, что десять дам и наживу не десять, а пятьдесят. Он отвечал: «Никогда. За три тысячи можно продать». Он думал, что я его обманываю, утешаю,— до такой степени он не доверял себе, находя единственное успокоение в нашей энергии, в нашей работе.

Надо полагать, что и жена его, Ольга Леонардовна, переживала в это время огромные муки; днем она репетировала в театре, а потом приходила домой и, вероятнее всего, не могла рассказать мужу всего, что было на репетиции; ей оставалось либо ничего не рассказывать,

либо рассказывать так, чтобы он не волновался, так как это ему было вредно.

Когда Чехов перестал ходить на репетиции, наши актеры по-прежнему часто приходили к нему: он любил, чтобы вокруг него был народ, хотя сам большей частью молчал.

Так продолжалось до 17 января. Так как здоровье Чехова было слабо, в Москве он, как автор, редко показывался, казалось, что не скоро мы его увидим,— мы придумали устроить его чествование.

В этот вечер состоялась премьера «Вишневого сада». Чехов угрожал совсем не прийти на спектакль; в конце концов его уговорили, он приехал. Об этом вечере вы, вероятно, много слышали и читали, я на нем останавливаться не буду, но должен сказать, что он действительно носил характер необычайной любви к поэту-драматургу, необычайной трогательности, нобычайного внимания, необычайной торжественности.

Был ли таким же успех пьесы? Николай Дмитриевич Телешов сказал здесь, что все двадцать пять лет был успех. Это не совсем так. Успех Чехова был громадный, а успех спектакля был средний. Это нужно совершенно твердо сказать. Первое представление было 17 января, а на пятой неделе поста, когда мне прислали в Петербург отчеты о сборах, оказалось, что сборы на эту пьесу упали на пятьдесят процентов,— и это в разгар первого сезона!

Прошло 25 лет, и не только теперь, через 25 лет, а уже через несколько лет после премьеры «Вишневый сад» стал первой пьесой в Художественном театре, самой первой. Куда бы мы ни приезжали — в Петербург ли, в Одессу, в Варшаву, в Берлин, в Вену, в Париж, в Нью-Йорк— во всех городах мира, где бы ни гастролировали, мы должны были играть «Вишневый сад». Ставили и другие пьесы, но все-таки на первом месте — «Вишневый сад». «Чайка» когда-то создала успех Художественному театру, но «Вишневый сад» как будто вобрал в себя все, что мог дать лучшего для театра Чехов, и все, что мог лучшего сделать театр с произведением Чехова.

И вот это прекрасное произведение было сначала не понято, как многое и многое в театре.

. . . .

Как примет эту пьесу современный зрительный зал — трудно было угадать. Мы сыграли «Вишневый сад» несколько раз и были поражены громаднейшим вниманием

во время спектакля, а по окончании — неизменным энтузиазмом. Сначала казалось, что это реакция публики, еще живущей старыми впечатлениями; это было бы понятно. Но нет, видишь зал, наполненный по крайней мере наполовину новой публикой, которой прежние радости Художественного театра совершенно незнакомы, и она, во всяском случае, проявляет большой интерес и большое внимание, аплодирует. Насколько она волнуется, насколько эта часть публики воспринимает чужую для нее жизнь через такого большого поэта, как Чехов, уловить мне, пожалуй, не удалось. Между тем мне кажется, что этот сегодняшний зал должен понять Чехова и «Вишневый сад», и понять не так, как зал первого представления, первого абонемента, который для нас всегда был ненавистным.

Не могу сказать, как это будет: может быть, в нашем спектакле потребуются какие-нибудь изменения, какие-нибудь перестановки, хотя бы в частностях; но относительно версии о том, что Чехов писал водевиль, что эту пьесу нужно ставить в сатирическом разрезе,— совершенно убежденно говорю, что этого не должно быть. В пьесе есть сатирический элемент — и в Епиходове и в других лицах, но возьмите в руки текст, и вы увидите: там — «плачет», в другом месте — «плачет», а в водевиле плакать не будут! Во всяком случае, какие-то изменения могут быть.

Придет какая-то молодая труппа, очень талантливая, какие-то наши внуки, которые сумеют схватить все то, что сделал Художественный театр с Чеховым, и в то же время сумеют как-то осветить пьесу и с точки зрения новой жизни, и тогда опять будет реставрация «Вишневого сада» и тогда Чехов еще раз начнет жить для русской публики. Во всяком случае, и через 25 и через 30 лет для нас «Вишневый сад» все так же останется первым в ряду постановок Художественного театра.

ШАРЛАТАНЫ

П е р в ы й. ...Нет, это нельзя понимать так поверхностно! Надо внимательнее терминировать. Ведь терминология в искусстве так трудна, сложна, тонка. И часто, чаще всего, люди горячатся, спорят только потому, что по-разному, с какими-то существенными оттенками, толкуют один и тот же термин...

В т о р о й. Но термин «шарлатан, шарлатанство» вы произносите тоном слишком категорическим, чтоб сомневаться в его... как бы сказать?.. в его «порицательном» смысле.

П е р в ы й. Да, в смысле «порицательном», как вы говорите, произношу этот термин совершенно категорически.

В т о р о й. И однако вы обращаете его на имена, очень крупные, художников, талантливость которых получила общее признание.

П е р в ы й. Совершенно верно. Иду дальше: и шарлатаном можно быть очень, очень талантливым. Иду еще дальше — само шарлатанство может быть искусством. И тем не менее, с точки зрения подлинного искусства, того искусства, которое является истинной ценностью культуры, которое воспитывает человека и нужно человечеству, шарлатанство есть подмен, суррогат, обман, надувательство.

В т о р о й. Как и само искусство. Само искусство есть ведь обман, надувательство.

П е р в ы й. Вот и начинается игра терминами. Искусство — обман? Да, но то, что я называю шарлатанством,— обман, подмен в совершенно ином смысле. Обман искусства — это то, что Пушкин так великолепно называет «вымыслом». Помните?

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами обольюсь...

Это то настоящее, что живет в душе художника, что органически слито с его сокровенными замыслами, мечтами и что стихийно стремится вылиться, воплотившись у художника в красках, у музыканта в звуках, у актера в живых образах. Не напрасно говорили, что такое искусство не только — правда, а выше правды. Но как правда глубока и чиста, так и это искусство — подлинное и целомудренное отражение души творца.

В т о р о й. Целомудренное?

П е р в ы й. Да. Это значит без примеси какого-то коммерческого расчета, без какого-то постороннего вмешательства.

В т о р о й. Материального?

П е р в ы й. Нет, не только материального. Может быть, даже меньше всего и реже всего материального. Главное — желание нравиться, честолюбие, славолюбие.

Второй. Будто бы у величайших художников не было побуждений такого порядка!

Первый. Все было: и мечты о славе — это у всех, и честолюбие, даже зависть — у многих, и у кого только не было материальных побуждений — и у Достоевского, и у Тургенева, и у Чехова, и у самого Пушкина! Но в моменты творчества, в самой лихорадке художественного охвата, всякий не чисто художественный расчет отсутствует совершенно. Средства воздействия подлинный художник отыскивает только в глубинах тех волнений, какими стеснена его душа... помните?

...И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем —
И тут ко мне идет незримый рой гостей,
Знакомцы давние, плоды мечты моей.

Художник ищет технических выражений, не расставаясь с этими «давними знакомцами», даже под их диктовку и под их контролем. Он их раб. И в этом добросовестном, безоговорочном рабстве художника-техника перед образами художника-мечтателя его победа. Поэтому в то время, когда художник-техник творит, в его переживаниях нет ни единого чувства, враждебного этому рабскому подчинению мечте. Он должен преодолеть все ее требования для того, чтобы овладеть ею. Он должен раствориться, умереть в своей мечте для того, чтобы родиться обновленным в слиянии с нею.

А у шарлатана если и имеются такие «давние знакомцы», то он им *не верит.* Он не верит в их чародейную силу. Он не верит самому себе. Потому что он во власти постороннего расчета. Он раб не художественной мечты, а вот этого расчета. Отдавшись расчету, он и средств воздействия, своих технических выражений ищет в области посторонней. Старается обмануть подменом: он шарлатанит.

Оба — и подлинный, чистый, целомудренно творящий художник, и шарлатан — стремятся к одной цели — найти убедительные слова, образы, краски. Но первый ищет их в природе своей мечты, и ищет для того, чтобы эта мечта воплотилась полнее и цельнее,— хотя при этом он и помнит, что потом продаст свое творение за деньги или за славу, за честолюбие или за какой-нибудь успех про-

паганды. Он это знает, но других средств, кроме своих, художественных, не признает, потому что ни в какие другие не верит. Наоборот, в шарлатане превалирует именно этот расчет, он раб не мечты своей, а какой-то своей посторонней цели, и поэтому средства воздействия он ищет где угодно, но не в глубинах мечты. Шарлатан верит глубоко только в то, что толпа, с которой он ищет связи,— стадо, что ей нужно пустить пыль в глаза и что ее можно, а то даже и надо обманывать...

Второй. Подождите... Вы мне напомнили... Посмотрим в Даля... «Толковый словарь живого великорусского языка»... Вот: «Шарлатан — обманщик, хвастун и надувало; кто морочит людей, пускает пыль в глаза, отводит, туманит, разными приемами дурачит и обирает».

А ведь, как хотите, это определение во многом может быть отнесено и к подлинному искусству.

Первый. Конечно. Это-то и ведет к заблуждениям. На этом-то и ловится публика. Шарлатанство бывает так талантливо, что портит воздух удушливостью и уже трудно различить в нем тонкий аромат подлинного искусства. Но подождите — откроют форточку, тяжелый дурман улетучится, а здоровый запах останется. Вы правы в оценке толкования Даля — разные приемы, туман, наваждение,— все это может быть отнесено и к искусству, как к области большого духовного воздействия. Или вот еще к религии, где шарлатанство находит себе огромную ниву, находит и находило во все века.

Поэтому можно сделать уже такой вывод: шарлатанство тем сильнее, тем самоувереннее, чем невежественнее толпа.

В искусствах она так же невежественна, как и в познании тайн природы.

Правда, шарлатаны часто переоценивают невежественность толпы. Сказал бы я даже: на этом они в конце концов и попадают впросак, потому что толпа в конце концов невежественна только до известного предела, до известного *терпения*. Однако все-таки по поговорке «на наш век дураков хватит» шарлатан может опешить на самый короткий срок, а затем «жив курилка!». И снова он нагл, и снова его наглость принимается за ту самую смелость, которая присуща настоящему, подлинному художеству.

Вот два актера, вот два режиссера, вот два поэта, два живописца. Один — прост и скромен. Он в подлинном ис-

кусстве, он целомудрен, по мере отпущения ему сил глубок, но уверен и смел. У другого самая сокровенная мечта, положим, быть оригинальным, новым во что бы то ни стало. Он нескромен, поверхностен, свои возможности он или переоценивает, или совсем им не верит. Он или щеголевато, нагло-самоуверен, или трус. Но он сверкает, около него всегда шум. Да он и не мог бы жить без этого шума...

Второй. Вы точно блеск, всякий эффект называете шарлатанством.

Первый. Нисколько.

Второй. Оскар Уайльд, по-вашему, шарлатан?

Первый. Нет, нет, хотя бы и сопоставить его парадоксы, его цветок в петлице — изумительнейшему по чистоте небесной глубины Блоку... Нет, Уайльд — весь гармония, весь органичен. А уж зато все доморощенные Уайльды, все, кто схватили от него только цветок и подражание его грешной жизни,— наверное, шарлатаны.

Тут у меня напрашивается еще вывод: чем в толпе больше жажды новизны, тем раздольнее шарлатанам. На эту удочку толпа ловится легче всего, потому что в новизне особенно трудно разбираться. Еще два слова.

В шарлатанство может впадать и подлинный художник, когда он изменяет своей мечте и предпочитает быть рабом постороннего вмешательства.

В русской толпе шарлатанству так же обеспечен успех, как и хлестаковщине. Эти два явления очень родственны, хотя и далеко не тождественны.

И вот если мы теперь вернемся к началу нашей беседы и к тем именам, которые то крикливо, то властно, то под аплодисменты, то под хохот или сарказм врываются в атмосферу современных искусств; если мы со всей чуткостью и беспристрастием постараемся уловить грани между подлинным художеством, подлинным пафосом и шарлатанством, грани, быть может, капризно сочетавшиеся в одном и том же лице...

ПРОСТОТА, ЯСНОСТЬ, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЧЕСТНОСТЬ

Перед началом зимнего театрального сезона мне хочется, хотя бы в нескольких словах, сказать о тех задачах, которые, на мой взгляд, следует поставить перед советским театром и советской драматургией.

В своей повседневной производственной работе наш театр должен главным образом опираться на *современную пьесу*. Это не значит, конечно, что из репертуара театра может исчезнуть наследие классической драматургии. Но базой, фундаментом, на котором возникает тесная связь театра со зрителем, будет, разумеется, современная пьеса.

Перед советским драматургом и театром встают чрезвычайно сложные задачи. Нашему драматургу приходится отражать *жизнь в процессе ее коренной ломки*. На его глазах складываются новые человеческие и производственные отношения. Происходит переоценка ценностей в вопросах этики, морали. Все это еще не отстоялось. Все это находится в бурном процессе оформления.

Надо отдать справедливость деятелям советской драматургии. Они хорошо сознают всю сложность и многогранность стоящих перед ними задач. Спросите любого драматурга, и он скажет вам, какой должна быть современная пьеса, скажет, что она должна отвечать задачам социалистического строительства, что ее структуру нужно стремиться сделать максимально сценичной, язык — творческим, сильным, убедительным. Произведение, построенное сплошь на трескучих лозунгах, не может претендовать на значение художественного произведения. Подлинно художественное произведение должно нести зрителю радость, без которой нет вообще искусства.

И я с чувством какого-то крепкого спокойствия, уверенности должен отметить, что эти, казалось бы на первый взгляд, элементарные, но далеко не всегда реализуемые истины крепко укореняются в сознании наших драматургов. Об этом свидетельствуют и многочисленные горячие дискуссии. Об этом свидетельствуют и последние работы советских драматургов.

Какие требования предъявляем мы сейчас к советскому актеру?

Я считаю, что теперь, по прошествии пятнадцати лет, роль актера определилась гораздо четче и задачи, поставленные перед ним, ему легче разрешить, чем, скажем, несколько лет назад. Ибо за эти годы сознание актера, его психика должны были сильно измениться. В его мироощущении произошли сдвиги. У него уже иное, *новое* восприятие действительности. Поэтому образы современности, которые нашему актеру приходится создавать, бли-

же ему теперь, на этом этапе, чем тогда, когда он политически был еще совсем зеленым.

А что особенно дорого — это то, что в настоящее время актер может полнее отдаваться своему актерскому *искусству* именно благодаря тому, что он сам уже стал советским человеком, что ему нечего все время боязливо глядеть внутрь, не грешит ли он преступно идеологически, как это было еще несколько лет назад. Политически он уже неизмеримо воспитаннее и может смелее работать специально над своим искусством без опасения удариться в формализм, в чистый эстетизм. А *театр — это актер,* хотя бы ведущая роль принадлежала драматургу, и театральное искусство есть прежде всего актерское искусство.

Режиссерам мне хотелось бы дать совет: приостановиться в своих безудержных поисках новых форм, *новых* во что бы то ни стало. За пятнадцать лет революции уже накоплен громадный опыт в области различных театральных форм, методов, систем. В особенности громадный опыт в том, что делать *не надо.* Пора сделать вывод, что убедительно только то, что *органически* слито с пьесой.

Немало режиссеров долгие годы под прикрытием политических лозунгов и внешней чисто трюковой выразительности давали пустые, неубедительные спектакли. Хотелось бы, чтобы режиссеры глубоко прониклись сознанием, что шарлатанство, так присущее людям искусств, даже в самом шикарном смысле этого слова, часто вызывающее взрывы аплодисментов, оскорбительно для серьезно настроенного советского зрителя, обманывает его доверчивость.

Мужественная простота, ясность — можно и так сказать — *художественная честность* — вот по чему изголодался современный зритель.

Еще несколько слов хочу сказать нашим актерам. Нигде в мире театральные люди не могут даже мечтать о том положении, какое занимает театр у нас. По тому большому политическому значению, которое ему придается, по тому вниманию, каким он окружен, ясно, что театр является у нас большим *государственным делом.* А отсюда — каждый работник театра является человеком, активно творящим это государственное дело.

Наш актер не должен этого забывать. Сознание это будет постоянно питать его гордость. Оно будет служить ему стимулом для непрерывного творческого горения.

ЗАМЕТКИ ПО ПОВОДУ ПОСТАНОВКИ «ГРОЗЫ» А. Н. ОСТРОВСКОГО

Лет двадцать — двадцать пять назад отрывки из «Грозы», а также и вся пьеса целиком, нередко бывали объектами моей театрально-педагогической работы. Чем же отличается мое теперешнее отношение к этому спектаклю от моего отношения к нему, характерного для тех лет?

Совершенно ясно, что разница здесь громадная. Она проходит по двум линиям. Первая — та ясная, простая, без которой сейчас уже не может ставиться ни одно классическое произведение: его звучание в современности. А вторая — то стремление к художественному совершенству, какое наблюдается, вероятно, у всякого работника искусства в позднейшей, то есть более зрелой полосе его творческих исканий. Эти линии в процессе работы, очевидно, скрещиваются.

Наша насыщенность революционными настроениями делает для нас теперь более рельефными отдельные образы пьесы и в особенности взаимоотношения. С другой стороны, многое в пьесе стало излишним,— это, во-первых, чисто бытовые подробности, потерявшие в наших глазах интерес, а потом — те элементы «разъяснения» быта, которые были необходимы, с точки зрения Островского, для зрителя его эпохи и в которых мы уже не нуждаемся. Этими соображениями продиктованы произведенные нами купюры.

«Гроза» всегда была глубоко революционна. Революционность ее — в столкновении двух основных образов: Кабанихи и Катерины. Кабаниха — яркое, монументальное воплощение всей косности старого быта. Катерина— столь же яркое воплощение свободного духа. Они ни на одну секунду не приемлют друг друга и если и мирятся, в силу жизненных условий, то только до очередного взрыва, до очередной вспышки противоречий. Неприемлемость их друг для друга определяется самыми характерными их чертами: Катерина не приемлет тирании и деспотизма, Кабаниха чует в Катерине враждебные и непонятные ей идеи, которые грозят разрушить весь вековой уклад Кабанихина быта. Обе эти фигуры стихийны. Трагический конфликт неизбежен.

В постановке пьесы самое важное и самое трудное— правильное и яркое создание образов Катерины и Кабанихи. Здесь наиболее возможно столкновение между стремлением к совершенству в искусстве и теми, я бы

сказал, узкопублицистическими требованиями, с какими нередко подходят теперь к образам классического произведения. Если играть Катерину, скажем, «по Добролюбову», то образ перестанет быть предметом искусства, а сделается предметом кафедры социологии. Важно вскрыть образ целиком, во всей его психологической сложности, во всех проявлениях его изумительной чистоты, прямоты, наивности, непоколебимой независимости, стремления к какой-то самой высокой, почти неземной, правде. С другой стороны, Кабаниха должна быть взята без малейшей тени сентиментализма: жестокая до зверства и в то же время живая и простая; способная в минуты ненависти к непонятной, глубоко враждебной Катерине остервенеть до потери самообладания и в то же время — монументально непоколебимая, «гроза», «грозная».

Я в своей жизни перевидал множество Катерин и Кабаних на сцене, но никогда не видал ни одной замечательной Кабанихи,— может быть, за исключением когда-то знаменитой провинциальной актрисы Дубровиной,— и помню только одну замечательную Катерину — Стрепетову. Сколько я ни припоминаю виденных мною актрис,— у всех образы были подмочены сентиментализмом, склонностью «смягчать» сентиментальным пониманием выражение самого Островского: «А мера-то и есть искусство» («Таланты и поклонники»).

Художественный максимализм. Ни малейшей слащавости. И ни малейшего резонерства. В то же время просто, жизненно, реально. Нигде не впадая в мелодраму.

Вот тут-то и заложена глубокая разница в отношении к классикам теперь и прежде.

Остальные фигуры должны быть расположены в перспективе этого основного столкновения: с одной стороны, Дикой, воплощающий тиранию и самодурство в их предельном обнаружении, с другой — забитый Тихон, Борис и задавленный окружением энтузиаст Кулигин. Более близко к Катерине стоят Кудряш и Варвара, рвущиеся на волю и убегающие из этого «темного царства».

Революционный дух, заложенный в этой драме, настолько силен, что если идти от авторского текста и достигнуть выполнения глубоких творческих замыслов Островского, то обнаружится такое огромное революционное содержание, которое не будет нуждаться ни в каком тенденциозном истолковании.

В самой форме спектакля театр добивается найти тон яркой, темпераментной песни о «неволюшке». Язык Островского здесь полон глубочайшей лирики и оценивается нами как лучшие поэтические образы Пушкина.

В пьесе сталкиваются два мировоззрения: Катерина — с трагедией от предрассудков (гроза — гнев божий, кара небесная) и Кулигин (гроза — электричество). Давящий покой. Изумительная природа. Ночь на Волге. Ярко выраженный быт. Все произведение представляется как поэма-былина.

Спектакль должен быть не грандиозным, а простым, как песня. Русская песня несет в себе всегда глубокое и простое чувство. В ней услышишь и о неволе, и о горе — потере любимого человека, песня любви... Песня о «неволюшке». Чтобы подняться до песни, нужно быть чрезвычайно глубоким и простым.

Заставить с большим интересом воспринять быт, давность которого семьдесят пять лет,— задача огромная и очень трудная. Надо находить себя в данных образах. Идя от себя, надо находить классические монументальные образы.

Зерно пьесы — гроза, как выражение *предрассудка;* предрассудок должен быть чрезвычайно ярко показан.

Подход к работе, как и всегда: куски и задачи, но задачи значительные. Большие масштабы.

Важно не наигрывать задач, а думать о них. Если будешь об этом думать, все настоящее само придет. Необходимо все время следить за собой, чтобы быть простым, не терять задачу, не наигрывать темперамент.

Необходим разворот материала и искание красок, но важно после такого распахивания вернуться к *Островскому,* — тогда не будет штампа. Распахивая, нужно обязательно все время видеть впереди автора. Тогда может получиться классический спектакль. Нужно дойти до свежего академического спектакля.

Необходимо пройти по ролям с точки зрения зерна каждой из них. Все чувства в спектакле должны быть огромного масштаба. Главная линия — не фотография, а художественный максимализм.

Кованый язык Островского менять не следует. Это было бы равноценно тому, как если бы у Пушкина в стихах «Зима!... Крестьянин, торжествуя...» взять и переставить слова. В интонациях надо идти прочно от себя, но все время точно по тексту. Нельзя также затрепывать и

забалтывать слово в угоду индивидуальному переживанию. Слово Островского в особенности нельзя мазать. Больше внимания тексту, не мельчить его.

Помимо слов автора хорошо иметь «про себя» какой-то другой, внутренний монолог. Это наполняет. Если будет непрерывная внутренняя своя жизнь, то по-другому будешь смотреть на все. Но самое важное, конечно, передача самой пьесы. От внутреннего монолога зависит — *как* рассказать, а от текста *что* рассказать.

В чем состояло исполнение классического литературного образа каким-либо великим актером прошлого? Если проверить, на чем у него строилось артистическое исполнение роли, то увидим, что только на личном обаянии, присущем ему: у кого от голоса, у кого от глаз, от природного темперамента и т. д. и т. п. Плюс к этому, конечно, возможное литературное понимание текста. Все это и давалось в роли на хорошем покое, покое без трепета. Если у актера все найдено,— он выходит на сцену покойно. Роль готова. Он радостен, весел, бодр, а отсюда — штамп. А Художественный театр — театр «живого человека» — этим удовлетворяться не может. В таких случаях он говорит: «А где индивидуальное, в настоящем смысле слова, где перекидывание своего нерва?..»

Если играть Грозного так, как, например, его играет Айдаров или играл Южин,— монументального, властного подагрика, с постукиванием палкой,— получится великолепный литературный образ, но не живой. И возьмите Фому Опискина — Москвина, здесь тоже есть что-то от Грозного,— совсем другое дело. Здесь живой человек.

Можно верно говорить слова роли, но, пока они не попадут к тебе внутрь,— это будет только литературно. Говорить о своих чувствах только спокойно — это «литература». Нужно какое-то чувство, которое должно брызнуть и окрасить, оживить образ. Нужно разобраться в своем организме. Нужно найти пути к осуществлению всего этого. На этих путях можно пробовать отказаться от найденного покоя, от найденного литературно-классического образа. В конце концов, вернешься к нему, но обогащенный другими красками. Предположим, надо играть сердитого. Что это такое? Это не только сердитый вид, но и еще что-то живое от сердитости. Отсюда могут пойти отдельные детали. От этого актера куда-то потянет, и все пойдет само собой. В результате получится живой человек.

В искании чувств можно и преувеличивать — это ничего, лишнее потом всегда можно отбросить. В начале работы над ролью надо *собирать,* а не идти к готовым формам. Нужно страстное желание найти необходимое чувство: нужно захотеть себя побеспокоить. Камень и тот при известной температуре превращается в газ или жидкость.

Все дело в умении взять крепко объект. <...>

Важно зацепить верное отношение к объекту. Раз отношение к объекту верное, то и интонация будет верна.

На сцене нужно играть всегда то, куда можно направить весь свой темперамент.

Важно, чтобы все было просто, но простота должна быть не легковесная, а глубоко нажитая. Если взять Пушкина, то мы увидим, что он чрезвычайно прост в своем драматизме, несмотря на всю глубину своих произведений. Он легко доступен, но он не легковесен.

Когда у актера все в образе будет глубоко нажито, тогда простота сама к нему придет. Надо найти *себя* в каждом куске роли настолько крепко, чтобы можно было говорить просто, ничего не подчеркивая. И тогда все непременно дойдет, дойдет потому, что «я этим живу». Если это будет достигнуто по всем ролям, то от этого будет легкость восприятия спектакля, несмотря на всю его глубину.

Даже при ярком исполнении, если еще порыться в себе, то можно найти еще более яркие и ценные живые источники.

Можно и ловко сыграть, но это будет поверхностно, если пойдешь не от внутреннего замысла. Работа поверхностная — даром потраченное время. Нельзя сразу *играть,* не разобравшись в кусках. Отдельные куски и отношения проскочить никак нельзя. Рано или поздно к ним придется вернуться. Даже тогда, когда кажется, что работа кончена, необходимо проверить и подумать. Когда роль сразу пошла,— можно многое проглядеть. Тут особенно важно проверять себя. Недосмотрел — застрял. Наше искусство тяжелое, много в поисках приходится страдать. Когда через эти страдания найдешь *свой* образ и придешь обратно к литературному,— это идеал. Когда же не могущие чего-то преодолеть в себе или в пьесе идут по линии вымарок и отказа от автора,— это уже не литература.

«Идя от себя»,— нельзя жить одними словами. Надо понять основное: зачем человек говорит, кому и для чего. А слова пока не важны. Надо «зажить» не словами, а своим отношением. Вот тогда будет живая индивидуальность. Если вначале зажить словами,— получится поверхностно. Нужно зажить настоящим чувством — тогда все будет глубже. В данной пьесе чувство косности имеет для действующих лиц важное значение. Косность тоже в себе найти можно. Хотя в наше время, когда легко завоевывается море, воздух и даже человек, о косности говорить трудно. Но дело не в предметной косности, а в представлении, что это за чувство. Это — непоколебимое верование в какие-то устои.

Еще раз говорю: надо прийти на сцену без слов — суфлер их подаст,— но с верными чувствами.

Важно зацепить основное. Когда же удалось зацепить основное, нужно упражняться в наживании нужного градуса темперамента. Хорошо воспитанный темперамент идет от большого опыта. Нужно уметь приказать себе. Если нужна ненависть, то надо заставить себя ненавидеть, но так, чтобы от ненависти человек перестал понимать окружающих и потерял дар слова. А раз человек в таком состоянии,— значит, он уже не «литературный». Здесь ему нужен только суфлер, чтобы передать свое чувство в словах. Кстати, сильные чувства слов не любят.

Первое условие для актера — это играть только то, что чувствуешь. Ни одного жеста по указаниям режиссера, если вы его не чувствуете! Самое важное, чтобы у актера не пропал аппетит к роли.

Нужно найти самые важные, самые сильные чувства. Когда найдено самое главное чувство,— тогда определится весь ритм роли.

Нужно все пружины пустить в ход , чтобы найти должное отношение к партнеру. Можно упражняться без слов. Когда же нашли отношение к партнеру,— нужно разбирать куски.

В поисках можно идти и не от главного. Самое любимое у актера то, что ему удается зацепить свое, собственное. То, что шло от него,— то крепко... Это его создание... Это драгоценная вещь. Фактически впоследствии это у него заштампуется, но для него сиять будет всегда.

В каждом штампе вначале было, вероятно, что-то хорошее, а потом совершенно пропало. Обычно заштамповывается актерское великолепное мастерство. И если этот

штамп поскоблить хорошенько, то под ним можно найти что-то хорошее. Надо искать, раскапывать это хорошее, оживлять его и складывать для себя. Не надо только брать ту форму, которая была когда-то создана актером, надо поискать — откуда этот штамп пришел?

Важно заготовить в себе «физический путь роли». Какие, например, физические элементы страха? Это — бессилие, непонимание того, что происходит, и ожидание чего-то ужасного. Вот эти ощущения и нужно в себе найти и хорошенько распахать.

Возьмем для примера физические действия и состояния, связанные с некоторыми красками образа Кабанихи. *Подозрение* — это когда глаза как-то пронизывают человека, проникают в его душу: враг или друг? Может быть, какой-то взгляд боком. *Благочестие* — это такое чувство, когда «бог где-то здесь, около меня... он простит...». *Хозяйка* — «Это сделай так, а это вот этак... По этому векселю рассчитайся... по этому — проценты внести... Кожу продай тому-то...». Она все знает, и это у нее на покое. Сын — дурак. В этом какая-то покорность судьбе: «дурак, ничего не поделаешь!» С этим какая-то примиренность. И что бы он ни сказал, порой, может быть, что умное,— все равно: «дурак»!

Скупость жестов для монументальности спектакля имеет огромное значение. Но в процессе работы можно допустить и лишние жесты, если они помогают; их потом можно будет убрать.

Уклон в сентиментальность здесь недопустим. Это трагедия, а не драмочка.

Если бы какая-то купеческая жена изменила своему мужу и отсюда все ее несчастья, то это была бы драма. Но у Островского — это только основа для высокой жизненной темы. У него гроза — наказание божие. Вопрос о боге — это необходимый элемент трагедии прошлого. В религии — высшая трагедия человеческого духа. Здесь, в «Грозе», нет «плакатности». Здесь все поднимается до трагедии. На религиозных предрассудках уже в первом акте завязывается узел, который будет постепенно развязываться. В конце первого акта Катерина уже страшится, как она, с грешными мыслями, предстанет перед богом. Ее духовная сила, стремление к свободе, смешанное с религиозными предрассудками, создают трагедию.

Для трагедии требуется колоссальная насыщенность. Раз задача расширяется, то и темперамент должен быть

круче. Каждое движение должно быть оправданно. Серьезность задачи помогает общей картине. Если задачи разбить на мелкие «правды», это уже не трагедия.

В трагедии должен быть особый ритм, отличающийся от ритма старого театра — репетиционно-резонерского. Надо все, что дается актером, поднять на несколько градусов выше. Здесь все должно быть ярче. Нельзя писать трагедию акварелью — тут нужны масляные краски. И финал спектакля должен быть не на покое, а на колоссальном драматическом взрыве. Как трагедии Шекспира кончаются — на аккорде взрыва.

В результате спектакля не должно получиться плакатной антирелигиозной пропаганды. Здесь и красота должна быть громадной. Здесь все громадно. Нужно в своих мыслях поднять себя. Вот тогда будет трагедия. Вот тогда наш молодой зритель, сидящий в театре, подумает: «Вот что делали с свободным духом!» После этого спектакля должен быть у зрителя необычайный подъем духа.

Вся свежесть нашей постановки «Грозы» состоит в яркости красок. Лирика Катерины, удаль Кудряша и т. д.

Репетировать на сцене, когда еще не все распахано, не следует. На сцену можно выходить только тогда, когда все места найдены; причем все репетиции обязательно должны идти «в нерве». Это обеспечивает продуктивность работы.

ЗА КУЛЬТУРУ СЦЕНИЧЕСКОГО СЛОВА

Я понимаю единодушие, с каким приветствуется выступление Алексея Максимовича Горького. И сделано оно вовремя, так как язык советской художественной литературы действительно очень засоряется. Это засорение я считаю явлением естественным. Ведь совершенно понятно, что вызванная из самых недр народа творческая сила обогатила и захлестнула и источники художественного творчества. Хлынул огромный поток новых слов, порою случайных. *Очень нередко* я останавливаюсь перед новым для меня словом с чувством как бы неожиданной находки, с тем чувством легкого радостного возбуждения, какое доставляет в произведении искусства творческая неожиданность. Это я встретил, например, у Леонова, хотя его язык слишком сложен и страдает излишеством метафор, часто даже надуманных. Встречал я такие приятные неожиданности и у Артема Веселого. Но должен добавить,

что мало, кажется, кто так злоупотребляет этой случайной новизной слов, как Артем Веселый. Словно он поставил это своей главной задачей. И если говорить о словесном «мусоре», то А. Веселый рискует быть особенно легкой мишенью для нападок.

Признаюсь, я еще не задумывался крепко над вопросом, поднятым Алексеем Максимовичем, и высказываю сейчас беглые мысли. Думаю, что *язык* писателя подчиняется требованиям *творчества* совершенно так же, как и другие элементы произведения, поскольку художественное произведение вообще можно разлагать на элементы. Среди этих требований огромную роль играет искренность. Когда мне приходится за последние месяцы говорить о нашей новой литературе, в особенности о драматической или об актерском искусстве, я с особенной настойчивостью останавливаюсь на двух *ядах,* отравляющих сегодняшнее наше искусство: на *сентиментализме* в широком смысле и *резонерстве,* то есть надумывании вместо горения. Причем придуманное торопятся выпустить в свет, не дав ему раствориться в индивидуальности писателя (или актера).

Еще острее, чем в литературе, стоит вопрос о *сценическом языке,* потому что здесь слово уже не только видимо для глаз читателя. Оно доходит, вернее, передается через актера, который старается донести каждое слово до зрителя в сильном и полном звучании, ибо слово есть важнейшее средство проявления роли. Речь идет не только о богатстве слов, большое значение имеет *конструкция, обороты речи.*

Какую громадную роль играет творчески-совершенный язык для сцены — лучше всего можно проследить у Островского. Язык Островского, в широком смысле слова, имеет, может быть, первостепенное значение во всем художественном богатстве его произведений.

Язык надуманный, претенциозный, засоренный словами, органически с образом не слитыми, на сцене во много-много раз губительнее, чем в чтении.

Вопрос работы над языком в театре сложный, особенно в таком театре, где психологические стремления актера должны быть всесторонне оправданы. *Бережное, заботливое отношение к слову обогащает палитру актера.* Слово может взвинчивать актерские возможности, но может и притуплять их, возбуждать досадное чувство беспомощности. Поэтому мы не имеем права давать акте-

ру «пищу», приготовленную на плохом языке. Актер всегда ищет слово, которое сжато и сильно выражает задачи, поставленные автором. Бледный, бескрасочный, так называемый газетный язык, например, часто встречающийся в современных пьесах, никуда не годится для сцены.

Вот почему актер так радостно работает над произведениями классиков — Чехова, Л. Толстого, Островского, Гоголя, Щедрина и др. При этом приходится встречаться и у классиков с такими особенностями языка, которые приходится преодолевать. Язык Тургенева, например, слишком растянут, не насыщен темпераментом. В «Горе от ума» встречается много выражений корявых, требующих от актера особенного мастерства, чтоб сделать их легкими для уха зрителя.

Большое значение имеет работа над языком переводных произведений. Чем сильнее и лучше язык переводимого автора, тем труднее его переводить.

Между прочим, несколько лет назад я начал было готовить поход против бранных и вульгарных слов на сцене. Я, право, не знаю сегодня таких пьес, где не было бы «сукин сын», «сукины дети», «зад». Не могу забыть, как герой пьесы в одном театре, обнимая девушку, в которую он влюблен, вскрикивает: «Ах ты, сукина дочь!» Это хорошо?

Или «пока!», «ничего подобного!», «обязательно!» Что это, как не вульгаризация языка?

Ах, какой это огромный, важный, сложный и трудный вопрос — культура художественного языка и какое счастье иметь такого «стража», как Горький.

ОСВОБОЖДЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

Революция внедрилась в театр вширь и вглубь. Нигде в мире театр не является, как у нас, большим государственным делом. Когда я говорю за границей о нашем театре, мне или не верят, или завидуют. Пролетариат любит своих художников и мастеров. Он отдает им свои нежные и дружеские чувства. Куда девались дореволюционные провинциальные театры, ставившие по 70—80 новых постановок в год? Вспоминаю одну из моих учениц — Муратову, потом актрису Художественного театра. Она пришла с мольбой: возьмите на какие хотите малень-

кие роли, иначе я сойду с ума; за сезон в пять месяцев я сыграла семьдесят ролей, среди которых «Мария Стюарт», «Орлеанская дева», «Гроза», имела на каждую роль не более двух репетиций, и все костюмы должна была иметь свои!

Теперь *все* театры работают так, как прежде работали только Художественный и императорские театры.

А репертуар! Как поразительно изменились требования к нему! Новый зритель жаден к знанию и к культуре... И сколько их, этих зрителей! Актеров не хватает, в то время как на Западе тысячи безработных актеров тоскливо ищут спасительного ангажемента. Возникло огромное театральное строительство, в глухих углах страны — клубы и театры. Осуществились мечты, казавшиеся несбыточными. Незадолго до революции я образовал «Общество друзей общедоступного театра», высшей мечтой было построить в четырех углах Москвы так называемые «народные» театры. Иллюзии! Удалось ли бы [нам] построить [хоть] один? А пролетариат воздвигает их один за другим по всей территории нашего великого Союза!

Так широко раздвинулись рамки театра *вширь,* захватив огромные массы зрителей.

Но не менее важно изменение внутреннего лица театра — то, что я считаю движением *вглубь.* Самое важное, что дала революция,— освобождение творческой мысли от сковывавших ее формальных границ и предрассудков, от связывавших ее узких горизонтов. В театр вошел *широкий взгляд на идейное содержание пьес*, которые театр ставит. Художники по-новому и свободно глядят на классику и воспринимают современные произведения. У театра, внутри его, всегда было два театральных яда: сентиментальность, обсахаривание, дешевая слезливость, боязнь резких и смелых задач, и другой яд — художественное шарлатанство, неоправданное трюкачество. То и другое диктовалось буржуазной моралью. В конце концов применительно к ним можно сурово и обвинительно говорить о художественном *лицемерии* старого театра. Смелый идейный размах был ему чужд: его не допускала не только цензура, но и артистический мир, но и публика, привыкшая в театре к спокойным и необременительным зрелищам. Революция принесла в театр идейное и творческое беспокойство, она заставила переоценить старые навыки, она не позволяет отсижи-

ваться на тихих местах. На своем личном творчестве я испытал это с особой силой. За эти годы я пережил огромный сдвиг. Впервые во всю свою жизнь я почувствовал полную свободу в осуществлении своих замыслов. Я увидел, что я больше не должен опасаться диктовавшейся нам сомнительной театральной теплоты, что я обязан и могу идти к спектаклям строгим, острым, беспокойным. Революция освободила творчество, она расширила его идейное содержание, она глубоко политически осмыслила дело театра, она поставила смелые, огромные общественные и тесно с ними связанные художественные задачи, она связала художников со всей жизнью социалистической страны, и это для нас, работников искусства,— самое большое, значительное и решающее событие в нашей жизни.

ПРОСТОТА ГЕРОИЧЕСКИХ ЧУВСТВ

Героическая эпопея челюскинцев должна не только произвести огромное впечатление на театр, на актеров и режиссеров,— она должна быть ими глубоко продумана.

У нас до сих пор и актеры и постановщики, представляя героев, становятся на ходули. До сих пор исполнители не только всех Раулей, Марселей («Гугеноты»), Дон-Карлосов, маркизов Поза, героев Гюго, но даже героев простого русского репертуара всегда стремятся к созданию каких-то непростых человеческих фигур. В жесте, в интонации, в мимике — во всем они ищут таких внешних исключительных красок и черт, благодаря которым самое геройство кажется надуманным.

И вот пример челюскинцев показывает, что героями могут быть люди самые простые, по виду такие, что, если не увидеть еще чего-то важного за их внешними проявлениями, они могут показаться самыми ординарными, ничем не отличающимися от обыкновенных людей.

Театры и, в частности, актеры должны подумать над тем, каким огромным внутренним огнем, какой стойкостью, какой преданностью своему народу должны обладать люди, чтобы быть подлинными героями в самых простых бытовых проявлениях, и каким пафосом необычайной простоты должен обладать актер, стремясь к созданию такого героического образа.

В постоянной борьбе за простое, реальное искусство, в постоянной борьбе с плохими театральными штампами, в постоянном стремлении творчески доказать, что простота вовсе не означает приниженности чувств и задач, всегда ищешь примеров героизма. Эпопея челюскинцев дает потрясающие своей убедительностью образы и картины для актерского творчества, для могучего движения вперед истинно советского театра.

«АННА КАРЕНИНА» НА СЦЕНЕ МХАТ

Перенос романа на сценические подмостки — дело для всякого театра рискованное и только в исключительных случаях заслуживающее одобрения. Однако в поисках великолепного актерского материала театр все же прибегает к инсценировкам. Романы лучших писателей увлекают огромной правдой первоисточника, психологической глубиной и многогранностью образов. Если же роман принадлежит перу своего, национального писателя, то материал становится вдвойне близок природе актера. В таких случаях актерские достижения в значительной мере перекрывают недостатки спектаклей с точки зрения классической театральной формы, которую инсценировка неизбежно разрушает.

Лев Толстой, как художник, был всегда родным нашему театру. Чехов и Толстой. Горький, с его открыто революционным направлением, только в последнее десятилетие властно овладел творческой устремленностью актера Художественного театра. Это явление, это переключение творческой устремленности нашего актера происходило медленно, грузно. Потому что оно неминуемо охватывает все элементы актерского и режиссерского мастерства. А это значит: все художественные привычки, методы театра — все то, в чем переплетаются и богатые, нажитые ценности театра, требующие бережной охраны, и заштамповавшиеся слабости и недостатки, требующие вытравления.

Однако именно благодаря этому интереснейшему в истории театральной культуры процессу получились и ясные очертания нового отношения к Толстому. Уже в подходе к «Воскресению» была огромная разница с тем, как театр работал над «Живым трупом». Теперь же идеологическое направление театра стало еще глубже и строже.

Установить драматургическую линию спектакля, выбрать наиболее заманчивые картины романа, воспроизвести глубокие и тонкие переживания действующих лиц, провести их через великолепную ясность и простоту, свойственные величавому творчеству Толстого, уберечься от малейшей вульгарности, вычертить из всего материала роли для актеров, донести до зрителя этот густой аромат толстовского обаяния и чтобы все это было пронизано глубоко заложенной в романе социальной идеей — таковы задачи, стоящие перед составителем сценического текста и режиссурой.

Чего зритель ожидает от «Анны Карениной» на театре? Ведь это любимейший роман в мире. Сколько раз переводили его на кино! Сколько драм игралось на эту тему, вульгарно сколоченных до пределов адюльтера с трагическим концом.

Но раз за это взялся театр с таким аппаратом, как Художественный,— ох, боюсь, что множество зрителей ожидает увидеть на сцене почти все свои впечатления, полученные от романа: всю линию Анны — Вронского — Каренина, и всю линию Левина — Кити, и драму семьи Облонских, и так называемый «высший свет», и уж конечно — скачки и Обираловку.

Ясно, что такой размах физически невозможен. Обсуждали в театре мысль о спектакле, продолжающемся два вечера подряд, как когда-то давались «Братья Карамазовы». Однако тут столкнулись с необходимостью таких переделок и переработок текста романа, которые вряд ли были бы допустимы. Да и самый образ Левина в идеологическом смысле стал под сомнение: ясное и твердое социальное истолкование его на театре было бы, во всяком случае, необычайно трудным.

Роман Толстого огромен по своему философскому размаху. Он охватывает не только трагическую страсть Анны, но и мучительные размышления Левина о смысле жизни, строгость и целомудренность взаимоотношений между двумя любящими существами, огромный вопрос о детях в тогдашнем общественном укладе и целый ряд других. Вообще роман так богат и идейным и художественным содержанием, что даже часть его может представить прекрасное целое.

В нашем спектакле дается почти полностью линия Анны. Трагедия Анны. Трагический конфликт между ох-

ватившей ее страстью и жестокой, фарисейской, господствующей над ее жизнью моралью ее среды и эпохи.

С одной стороны — скованная в гранитные стены мораль блестящего императорского Петербурга, мораль, по которой Каренин даже мирится с изменой жены, лишь бы об этом громко не говорили в свете; с другой — сильная страсть, доведенная до крайних пределов в своей требовательности, простота и искренность честной натуры, которая, ощутив радость чистой правды, уже не может помириться с лицемерием и ложью.

Анна вся во власти мужа, и ей грозит гибель. Однако Толстой расположен увидеть «божеское» в самых закоренелых фигурах. Так происходит и с Карениным. Эта «машина», и «злая машина, когда рассердится», при виде настоящего человеческого горя — умирания Анны — расплавляется в сочувствии, познает «счастье прощения» и готова к самоотверженности. Казалось бы, конфликт не поведет к трагической развязке: Каренин согласен на развод и даже готов отдать Анне сына.

Но он же, великолепный реалист Толстой, твердо знает, что в мире, который он описывает, такого сентиментально-благополучного исхода быть не может. На помощь непоколебленной царствующей фарисейской морали является графиня Лидия Ивановна. Влюбленная в Каренина ханжа быстро овладевает его ослабевшей волей и поворачивает руль событий: Каренин отказывается от своих обещаний, не дает ни сына, ни развода. Затравленная, оскорбленная Анна изгнана из общества.

И еще дальше, и еще глубже прозревает гений Толстого. Женская любовь описываемой эпохи не то, что мужская. Мужчине там предоставлено широкое поле общественной и государственной деятельности, отвлекающей его от любовных переживаний, а права женщины грубо ограничены, любовь легко обостряется у нее до предела, являясь началом и концом всей ее психологии. Для Анны развод мог бы быть и не нужным, если бы Вронский любил так, как любит она, так же самоотверженно и неиссякаемо. И в конце концов развод оказывается нужнее ему, потому что для него это — возможность, женившись на Анне, сохранить все свои связи в свете. Для нее единственный смысл жизни — любовь Вронского. Он же плоть от плоти, кровь от крови своего общества. Ее любовь обостряется до трагизма, его —

пресыщается, гаснет, а тот «свет», который с позором изгнал ее из своей среды, становится так же близок ему, как был и до встречи с Анной.

Впрочем, роман Толстого, как известно, всегда возбуждал горячие идеологические споры, так, может быть, он и теперь встряхнет всю сложность жизненных проблем, захваченных гениальным писателем.

В другом месте можно было бы сказать много интересного о глубоких художественных и технических задачах, поставленных перед театром этой инсценировкой. Для пишущего эти строки, во всяком случае, в этом спектакле продолжает осуществляться ломка некоторых так называемых традиций театра в полном соответствии с ценнейшими его завоеваниями — работа, прошедшая через постановки «Врагов» и «Любови Яровой».

Это относится и к борьбе с рыхлыми темпами, заштамповавшимися в театре под флагом неверно понимаемой «чеховщины»; и к борьбе с уклонами от художественного реализма к натурализму; и к новым достижениям в области сценической техники; и к углублению психологических задач; и — что самое важное — к большей, чем прежде, четкости пронизывающей спектакль социальной идеи.

[О РУКОПИСИ ВС. ВИШНЕВСКОГО «МЫ — РУССКИЙ НАРОД»]

Рукопись предназначена для фильма. Насколько я могу в этом разбираться, налицо серьезные достоинства: строгость, монументальность композиции при ясной и выдержанной динамической линии — история одного полка; большой темперамент, руководимый мыслью, а не растрепанными нервами; простота без вульгарности. Должен, однако, признаться, что особенного художественного «раздражения» я не получил — того неожиданного, от чего сразу обдает радостью новизны и острой правды. Есть хорошие фигуры, но мы к ним уже привыкли, а те, которые поновее, как Вятский, полковник, поручик, кажутся надуманными и неубедительны. И пафос: искренний, конечно, но все того же звучания, к какому ухо так привыкло в нашей литературе боевых сцен, где мужественность и величие содержания часто уступают сентиментальности.

Автор, несомненно, владеет тем классическим юмором, теми традиционными красками героизма, которые являются характерными чертами гения русской нации. Для популяризации идеи этого, может быть, и достаточно, но при требованиях более глубоких, художественных ждешь и более самобытных красок. Нужны очень крупное мастерство и творчество актеров, чтобы не впасть в «патриотический» шаблон. Но средним, даже хорошим актерам, боюсь, не избежать соблазна к легкому успеху.

Может быть, я ошибаюсь?..

ТЕАТР МУЖЕСТВЕННОЙ ПРОСТОТЫ

Я никогда не пытался подводить систематично итоги сорокалетию искусства Художественного театра — некогда было,— но приблизительно могу расчленить его путь на три периода.

Первый был наполнен борьбой со старым театром. Для этого и возник Художественный театр, призванный бороться со штампами, которые гордо назывались «традициями». Живая речь вместо певучей декламации, живые человеческие образы вместо заштампованных по амплуа героев и комиков, героинь и «наивностей», живая, жизненная убедительная обстановка. Это были главные черты того нового искусства, которое начинал Художественный театр.

В величайшей степени этому помог Чехов. Правда, уже до Чехова новое началось в «Царе Федоре», но утвердил его в нашем театре Чехов. Сюда необходимо прибавить еще одно громадной значимости явление — театральную роль режиссера, которая до Художественного театра бывала только эпизодом, если не считать некоторых постановок Яблочкина, Аграмова, за границей — Кронека... В русском театре это было явлением новым — огромная роль режиссера.

Очень скоро начали обнаруживаться и минусы нашего направления, объяснявшиеся, очевидно, характером дарований, преимущественными склонностями тех, кто это направление осуществлял,— режиссеров и актеров. Моим минусом, например, было, может быть, то, что я увлекался больше литературностью образов, чем их жизненными и сценическими проявлениями. Здесь

налицо было увлечение, может быть, в чем-то задерживавшее рост театра и возбуждавшее протест со стороны Константина Сергеевича Станиславского. И, может быть, его художественная линия в то время и не была бы такой горячей, если бы не было моих уклонов в литературщину. А минусы этой его линии проявлялись в большой склонности к натурализму, к фотографированию жизни и, я бы сказал еще, в некоторой прихотливости и капризности творческой фантазии, не регулируемой теми требованиями, которые в литературном отношении представляет пьеса.

Когда наши сильные стороны сливались, тогда получались замечательные спектакли. Спектакли, которые мы ставили вместе (постановки пьес Чехова и др.), и составили, в сущности, самую сильную эпоху в Художественном театре. А когда мы расходились, вероятно, бывали ошибки и с той и с другой стороны.

Во всяком случае, в первые годы жизни Художественного театра наше искусство было в необычайной степени богато надеждами. Старый театр давал так много поводов для борьбы,— потому что в нем было много таких очевидных грехов, заблуждений, застоявшихся и покрывшихся тиной и плесенью театральных идей,— что бороться с ним было легко. И вот этой борьбой Художественный театр был весь захвачен.

Взяло верх в конце концов чеховское искусство. Искусство чеховского театра воцарилось у нас настолько, что трудно было бы назвать какую-нибудь репетицию какой угодно пьесы — не только современной или классической русской, но и Шекспира или Софокла,— где бы мы не использовали того творческого запаса, который накопился от работы над Чеховым.

И вот не прошло и десяти лет, как уж начали ощущаться (потому что мы оставались людьми свежими, строгими к себе и неразрывно связанными с новой литературой и жизнью) какие-то наши заблуждения. Наступал второй период жизни Художественного театра.

Станиславский довольно скоро — уже через несколько лет — осознал, что разрыв с содержанием пьесы, такое внедрение себя самого в литературную ткань пьесы допускать нельзя. В то же время он начал усиленно вникать в то, что такое актерская простота, актерская внутренняя техника, актерское искусство, которым необходи-

мо овладеть, отдаваясь не только своей прихотливой режиссерской фантазии. Как известно, работая в этом направлении, Константин Сергеевич начал нащупывать то, что стало его главной линией в искусстве и так называемой «системой». А потом и во внешней форме он начал искать новое. Быстро стало ему надоедать то, что он делал до тех пор. С этого времени и стали возникать студии, одна за другой.

Я же, со своей стороны, увидев, что одним великолепным литературным толкованием пьес не дойдешь до полноценного слияния режиссера с актером, обратил большое внимание на себя как на режиссера.

В организационном отношении сложилось так: мы работали врозь, но непрерывно помогая друг другу. Цель была общая: художественный реализм, глубокое вскрывание авторских замыслов и упорная борьба со штампами на сцене и с богемой в быту.

Однако к концу нашего первого двадцатилетия, перед революцией, мы очутились в тупике, в самом настоящем тупике — и в репертуаре, и даже в самом своем искусстве.

Это ведь бывает везде, где люди, добившись крупных успехов, ставят перед собой главнейшей задачей только сохранение этих успехов. Близкие нам слои публики защищали наши же достижения и удерживали от новых поисков, и — самое главное — мы сами начинали утрачивать смелость, начинали уже «академизироваться» в своем чеховском искусстве. В выборе репертуара застревали на чем-то сером, «серёдке на половинке».

На сцену, в актерское исполнение подползли сентиментальность, резонерство — качества, которые я сейчас считаю злейшими врагами истинной мужественной правды. Откуда подобралось то и другое — на этом сейчас останавливаться нет возможности, но, во всяком случае, положение внутри театра сложилось так, что хоть просто ничего не ставь!

Понадобилась Октябрьская социалистическая революция для того, чтобы в быт, в жизнь, в искусство вдруг ворвался прожектор и в свете его стали видны раздельно крупное от мелкого, важное от второстепенного, истинная честность от показной. Революция потребовала смелости, взмаха фантазии, она укрепляла веру в то, что раньше казалось самым несбыточным.

Я говорю о том, что потом назовут просто социализмом в искусстве, и говорю так, как мы его ощущали тогда.

Художественный театр был революционным еще до Октября не только в искусстве, но и в жизни. Все наши тяготения, настоящие, душевные, были направлены к борьбе за прекрасное, свободное в жизни. Но бытовые условия, необходимость иметь связи со слоями, против которых шла революция,— все это чрезвычайно отрицательно сказывалось на нашем политическом существовании.

Надо сказать правду: когда пришла революция, мы испугались. Это оказалось не так, как представлялось по Шиллеру. И в первое время мы были менее «революционны», чем те — иногда искренние, иногда авантюристически настроенные — деятели искусства, которые повели театры по так называемому «левому» направлению. Считавшиеся «крайними левыми» начали щелкать нас, как самых отсталых, называли Художественный театр «смердящим трупом». Мы с величайшей честностью не реагировали на это. Мы боялись, что из искусства сделают потеху, боялись разменяться на кокетство с крикливыми элементами, стремились сохранить нажитое, с убеждением, что оно еще понадобится именно таким, каким было.

Постепенно, освоившись, вглядевшись внимательнее в те явления, которые революция внесла в нашу жизнь, в театр, в искусство, мы увидели, что в них и заключено разрешение той путаницы, которая привела нас в тупик. И с помощью этих, пришедших к нам от революции, новых идей мы выбрались из тупика. В это время все авантюристическое отсохло, отлетело, путь стал ясным. Началось движение к массе, к которой мы всегда стремились.

Наступил третий период — новый период нашего искусства, наиболее богатый результатами. Старые актеры выросли уже в крупнейших мастеров. И они не отставали от сильного потока молодежи внутри театра, от своих учеников. Театр медленно, но прочно зажил жизнью революции, той жизнью, какая создавалась кругом. Весь наш коллектив великолепно начал схватывать огромную разницу между теми влечениями, какие охватывали нас в дореволюционном быту, и теми, которые продиктовало строительство новой жизни.

Вот в этом слиянии жизни театра с огромнейшей массой новых идей, с расчисткой нажитого художественного опыта начало коваться то искусство, которое мы имеем теперь.

Этому процессу можно ныне подводить итог. Мы крепко знаем, к чему мы идем. У нас уже есть образцы нового искусства, например, «Враги»: тут почти по всей пьесе уже ощущается наш новый театр. Здесь не было случайности, не было искания ощупью,— нет, мы уже знаем, как подходить к *этому,* мы знаем, что *это такое.* Мы знаем точно идеологическое содержание нашего искусства и видим его силу и будущее.

С чем же мы приходим к сорокалетнему юбилею? Что мы — театр Чехова? Нет, не театр Чехова. Между прочим, это поразило и разозлило в Париже большую часть эмигрантов, которые ждали театр Чехова в том виде, в каком они его оставили, когда бежали из Союза: такого-то привычного тона, таких-то пауз — чеховских, знаменитых, создававших изумительную атмосферу пьес. Этого они не увидали и злились. В статье с характерным заголовком «Памяти Художественного театра» было написано: «Впрочем, это приехал не театр Чехова, а театр Горького».

Да, теперь это театр Горького! Но театр Горького не исключает театра Чехова, а как бы вбирает его в себя.

Мы постараемся сохранить все обаяние чеховских спектаклей, но, возобновляя их, мы дадим уже Чехова очищенным от штампов, накопившихся в нашем собственном искусстве и осознаваемых нами под напором идей, охватывающих нас, как членов новой, советской интеллигенции.

Работать над Чеховым в новых актерских индивидуальностях — одна из наших больших ближайших задач. Никогда я не был так убежден, как сейчас, в том, что в той полосе искусства, какою сейчас овладевает Художественный театр, Чехов засверкает с новой силой и в новом свете, освобожденный от сентиментальности, часто заменяющей глубокую лирику.

Так вот, что же самое важное в нашем «сегодня»? Скажу лишь о главном.

Прежде всего — мужественная простота. Не простота ради простоты, не простота — «простецкость», а простота мужественная или мудрая, как кто-то сказал. Это — когда человек чувствует просто, смотрит и говорит

просто, но нигде не растрачивается по мелочам, не впадает в сентименты, не резонерствует хладнокровно.

Мужественная простота сама по себе заключает непременно большую идею, претворение большой идеи спектакля, создающей сильное, яркое сквозное действие. В образе, в стихе, в характере должна быть идея, и все это должно быть глубоко жизненно, но и ярко театрально.

В этом пункте у нас было особенно много хлопот, забот и борьбы на протяжении сорока лет, потому что Художественный театр начал с борьбы с «театральщиной». Театральщиной мы называем те дурные традиционные штампы, которые жили в старом театре на протяжении двухсот лет. А когда начали бороться с этой театральщиной, то часто, как говорится, вместе с водой выплескивали ребенка: вместе с театральщиной мы выхолащивали и сценичность. Там, где спектакль держался и на поэтическом обаянии автора, как в чеховских пьесах, и на общей композиции, и на счастливом совпадении актерских индивидуальностей с образами, и на принципах постановки,— там не чувствовалась необходимость задумываться над этим, а как только переходили к другому автору, мы вот-вот садились между двух стульев. Мы часто делали спектакль нетеатральным, и поэтому произведение становилось или не таким звонким, или не отвечающим авторским замыслам.

Стремление к мужественной простоте не ново у нас. В «Братьях Карамазовых» она достигалась самым полным простором актерским индивидуальностям — Леонидов, Качалов, Москвин, Коренева... Это был актерский спектакль. Другой спектакль — весь режиссерский: «Юлий Цезарь». Третий и четвертый — это «На всякого мудреца» и «Живой труп». Там крепко схватывались линии мужественной театральной простоты или, я бы сказал, реализма, доведенного до совершенства.

Это как раз то, что прежде всего необходимо в театре имени Горького, то есть больше всего в пьесах Горького. Но так же должны быть поставлены и пьесы Чехова, Толстого, может быть, Достоевского.

Актер остается первым лицом в спектакле. Актер был и в старину первым и единственным. Но он был один. Теперь ему помогает и партнер, и художник, и режиссер для того, чтобы выявилась его индивидуальность по линии сквозного действия всей пьесы.

То же самое — во внешнем оформлении. Здесь Константин Сергеевич очень рано начал искать новые формы — вскоре после первых шагов Художественного театра. Мы кидались во все стороны, мы все пробовали: ставили нереально — «Драму жизни», на одних контурах — «Жизнь человека», на одном фоне — «Братьев Карамазовых» и на одной стене — «Росмерсхольм». Это все были эксперименты, чтобы уйти от натурализма.

Можно сказать так: теперь нам нужно, чтобы и актерский образ, и мизансцены, и оформление были такими единственными, какие только и могут быть в данном спектакле (только так можно играть, а не иначе, не в эту сторону и не в ту, а именно вот только *так*). Это значит дойти до совершенства в глубинном замысле образа, произведения, стиля и довести этот замысел до совершенства.

Наше искусство после устремления первых лет Художественного театра, многих заблуждений, борьбы с чужими штампами, а потом и со своими, после Октябрьской социалистической революции, которая заставила все пересмотреть не только с точки зрения искусства, но и с точки зрения величайших идей человечества, очистив и оставив самое настоящее, что составляет зерно русского драматического театра, то есть настоящий художественный реализм,— это наше искусство и привело нас к сегодняшнему. Этот театр охватит и Горького, и Толстого, и Чехова, и Шекспира, и Софокла, и Аристофана.

«ТРИ СЕСТРЫ»

Вступительное слово перед началом репетиций (1939 г.)

Ну, товарищи, стало быть, мы приступаем к Чехову.

Мы будем работать над пьесой автора, который является как бы сосоздателем нашего театра. Во всяком случае, соучастником в создании искусства Художественного театра. Все вы знаете, что театр наш назывался в свое время «театром Чехова»; знаете, что эмблема «Чайки» на нашем занавесе символизирует для нас наше творческое начало, нашу влюбленность в Чехова, его громадную роль в МХТ.

До сих пор в нашем репертуаре держится только одна пьеса Чехова — «Вишневый сад», в постановке, не изменявшейся ни разу за тридцать пять лет. За эти тридцать пять лет жизнь не только совершенно переменилась, но и наполнила нас самих — как художников — новым содержанием, направила нас по пути, с которого нужно и можно по-иному, свежо взглянуть на Чехова, заново почувствовать Чехова и попробовать донести его до зрителей. Самое искусство наше, идущее от Чехова, обогатилось новыми линиями и стремлениями, которые где укрепляют в нас *чеховское*, а где и разрушают или направляют в другую сторону. Бывают пьесы, которые коллектив принимает органически, стихийно. Это — пьесы современные. Вот, когда мы впервые играли Чехова, мы все, в сущности говоря, были «чеховскими»; мы Чехова в себе носили, мы жили, дышали с ним одними и теми же волнениями, заботами, думами. Поэтому довольно легко было найти ту особую атмосферу, которая составляет главную прелесть чеховского спектакля. Многое приходило само собой и само собой разумелось. Теперь же, вновь обращаясь к Чехову, нам во многом приходится опираться только на наше искусство.

Прежде (может быть, это относится только ко мне, но думаю, что и ко многим из тех, кто со мной работал) мы не так глубоко задумывались над главной идеей пьесы, над идейным стержнем ее; мы больше действовали интуитивно и шли туда, куда влекли мечты и симпатии актерских и режиссерских индивидуальностей. Это было скорее угадывание Чехова, чем глубокий анализ. Спектакль возникал, как стихийно-великолепное отражение Чехова, а не глубоко сознательно. Но мы жили чеховскими произведениями, они нам были бесконечно близки, дороги. Наши души очень ярко реагировали на все те чувства, переживания, настроения, которыми полны произведения Чехова, драматургические и беллетристические.

Сегодняшнее отношение к пьесе Чехова, отношение сегодняшних актеров к чеховским образам, то, как сегодня будет звучать и слушаться чеховское слово,— все это вместе получило для нас наименование: проблема чеховского спектакля в современном Художественном театре. Мы не случайно много лет не ставили Чехова, отказываясь от простого возобновления его пьес. Это очень сложно, это нельзя было разрешить сразу, одним

взмахом. В это нужно было вникнуть, надо было это прожить, пережить настолько, чтобы потом уже увидеть перед собою ясный путь.

«Три сестры» — это был наш лучший чеховский спектакль, в особенности по исключительно удачному составу исполнителей. Может быть, «Вишневый сад» как-то глубже и понятнее создавал и доносил настроение чеховского спектакля. Но «Три сестры» еще ярче блистали великолепным ансамблем и вообще считались одним из вершинных достижений Художественного театра. Тем труднее, конечно, подходить к нему вновь.

Пьеса писалась Чеховым так, словно он предназначал роли определенным исполнителям. Это вовсе не было плохо,— и Островский писал для Садовских. Чехов, как великолепный театральный человек, с изумительным чутьем угадывал индивидуальности актеров. И применялся к этим индивидуальностям, думая о них в главных ролях своей пьесы. Но насколько нам придется теперь держаться этих исполнительских образцов? Мне кажется, тут не будет вопроса, хотя бы по одному тому, что большинство из вас не видело этих исполнителей или вы были тогда еще так юны, что не могли запомнить образы в деталях. Самое трудное положение, я бы сказал, здесь мое. Потому что я жил чеховскими образами, спектаклями Чехова до самой его смерти и еще много лет спустя продолжал искать Чехова с отдельными исполнителями. Может случиться, что меня потянет в какую-то такую атмосферу актерских переживаний, которые вам совсем несвойственны. Поэтому я все время начеку: как бы мне вас не сбить. Но я верю своему внутреннему контролю и верю вам, вашему чутью, вашему нежеланию пойти по проторенным путям. Я всегда говорил: гибель театральных традиций заключается в том, что эти традиции превращаются в простую копию; что Малый театр, история которого знакома мне больше чем за шестьдесят лет, часто снижался в своем искусстве именно потому, что низводил свои прекрасные традиции до копирования.

Наша задача должна быть простая и, так сказать, художественно-честная. Мы должны отнестить к этой пьесе, как к новой, со всей свежестью нашего художественного подхода к произведению. Сказать с уверенностью, что поле для работы прекрасно расчищено, что вы полно охватываете всю проблему и создадите спектакль,

который будет если не эпохой, то новым этапом в нашем театре,— сказать это с уверенностью нельзя.

Может быть, не нам, а какому-то совсем новому, еще неведомому нам коллективу удастся сделать в спектакле Чехова нечто неожиданное, смелое, верное, чего мы и угадать не можем. Мы должны сделать то, что мы нашими силами — лучшими силами, собранными в этой работе,— сделать можем, а что̀ из этого выйдет — посмотрим. Нам кажется, что если мы можем поставить заново чеховский спектакль, то теперь, может быть, скорее, чем когда-либо, и, может быть, теперь лучше, чем когда-либо позднее.

* * *

...И вот, я ставлю первый вопрос: в чем зерно спектакля, какая идея его пронизывает? Я сейчас попробую сказать, как я понимаю зерно «Трех сестер», но отнюдь не навязывая вам это как единственно верное определение. Может быть, постепенно, если не сейчас, начнет выясняться, будет напрашиваться и нечто другое.

Когда я вдумываюсь, что вызывало такую тоску чеховского пера и рядом с этим такую устремленность к радости жизни, моя мысль всегда толкается вот в какую область: мечта, мечтатели, мечта и действительность; и — тоска: тоска по лучшей жизни. И еще нечто очень важное, что создает драматическую коллизию,— это чувство долга. Долга по отношению к себе и другим. Даже долга, как необходимости жить. Вот где нужно искать зерно.

Хорошие, интеллигентные люди. Прекрасные «три сестры» и еще несколько великолепных людей, их окружающих. И живут они какими-то стремлениями, неясными стремлениями к неясному идеалу жизни. Но в них очевидно одно — желание оторваться от той жизни, которая их сейчас окружает, глубокая и мучительная неудовлетворенность действительностью, несущей в себе пошлость, самую определенную, осязаемую всюду кругом,— пошлость не в смысле подлости (надо взять глубже), а в смысле бескрылости, отсутствия мечты, исключительной приверженности тому, что крепко, прочно на земле: что прочно, то и свято. Эта действительность так тускла, настолько лишена глубоких радостей, которые могли бы наполнить человека благородным порывом,

что и труд в этой жизни не приносит удовлетворения. Жизнь не сделала этот труд таким, каким его сделал через пятнадцать—двадцать лет наш Союз, где нет надобности уходить в мечтания, в тоску о лучшем. Труд без радости, жизнь без удовлетворения, жалкая ползучая действительность каждого дня создает в этом провинциальном городе «человека в футляре», по определению того же Чехова. А лучших, еще не заснувших, не погрязших, охватывает мечта. Вот как у трех сестер с их «В Москву! В Москву!» — как будто Москва — это какая-то Мекка мусульман, где все чудесно, куда только и стóит стремиться.

Да, они работают: и Ольга, и Ирина, и Вершинин. Но любить свою работу они не могут, хоть иногда и стараются всеми силами,— что делать, если она не дает полной радости, не увлекает, а только физически надламывает, притупляет— до головной боли, до отчаяния, до настойчивой потребности отвлечься, думать о другом, мечтать и тосковать о лучшей жизни, не похожей на эту. Таков полковник Вершинин, интересный, обаятельный человек, который, наверно, отлично выполняет свой военный долг и относится к своей работе как к долгу перед «царем и отечеством», перед женой, перед детьми и мечтает о том, что будет через двести—триста лет, о какой-то жизни в цветении.

Или Андрей, с его глубоким душевным расколом. В третьем действии он заставляет себя поверить, что он трудится, что он «член управы», и даже горячо говорит об этом с сестрами, а потом — подавленный, обиженный несбывшейся мечтой — вдруг срывается и кончает свой монолог рыданием.

Или Ирина — единственная, у которой еще нет этой тоски, есть только мечтания юности без малейшей уступки действительности: не потому, что у нее есть *своя* действительная, увлекающая жизнь, а потому, что она еще не почуяла всей скуки и ужаса морального и физического окружения. Она еще вся — несущаяся куда-то белая птица. И поэтому в ней больше всего будет чувствоваться деградация. Она будет работать, потом работа, нудная и утомительная, перестанет ее удовлетворять, и кончится полной катастрофой...

Маша кончилась... она живет так, словно похоронила самые заветные мечты, тоскует по чему-то похороненному. Думала, выйдет замуж, и настанет что-то хорошее...

Оказалась женой человека в футляре, очень доброго, но дальше своего узкого круга ничего не видящего и ни о чем не мечтающего. «Самый добрый, но не самый умный...» Латинские изречения, подкрепляющие прописные истины, инспектор, жены учителей, вульгарные, глупые разговоры... Эта не найдет никакого удовлетворения. И у нее свой долг — она замужем. Придет когда-нибудь время, момент, который все это разорвет, но разойтись сейчас с Кулыгиным — да как же это: шум, пересуды, неприлично! И в голову это не приходит. И уже никогда не осуществится радость неясной мечты, воплощенной в каком-то лучшем мире.

А рядом — царство пошлости, мещанства, самоуверенной тупости, условной морали, царство Протопопова и Наташи, с которым никто из них не способен бороться.

«Мы не живем; может быть, нам только кажется, что мы живем, а мы, может быть, вовсе не существуем...»

Из неясной, изломанной, запутанной жизни, где все превращается в усталость и неудачу, возникает не нытье, не хныканье, а нечто активное, но лишенное элемента борьбы,— тоска о лучшей жизни.

* * *

...Вот одно замечание, касающееся, по-моему, самого существа нашего искусства.

Это то, против чего я всегда протестую и что в данном случае, вот уже в первом акте, уводит от Чехова. Опять — общение, которое требуется по «системе». Я не хочу сказать, что вообще отрицаю общение. Вовсе нет. Но оно должно быть более поэтическим, художественным. Это сильнее, чем то простое, прямолинейное общение, которому у нас часто учат. У нас уж если «общаются», то глаз друг от друга не отрывают — и только: живут без подводного течения, которое я называю «вторым планом», без зерна, в данном случае определяемого «тоской по лучшей жизни». Слишком уж просто: ах, весна, май за окном, я люблю Ирину, она моя милая сестра — значит, будем то и дело браться за руки, обниматься, нежно смотреть друг на друга, что-то друг другу в упор говорить. Это не Чехов. Чеховские женщины все обособленные, замкнутые. В письмах у него тысячу раз можно

найти: зачем это понадобилось целоваться? Зачем нужно было кому-то уводить Ирину, когда она заплакала, она и сама пойдет; или, как в письме к Книппер: «Человек, который носит в себе горе, не выражает его громко, а только молчит и посвистывает иногда». Чехов лобового общения не любит.

И все три сестры — именно обособленные. У них никогда не может быть сахарной сентиментальности, сахарной любви. Они очень любят друг друга, но никогда они этого внешне не выражают. Значит, поменьше сахарно-сентиментальных общений и как можно больше внутренней замкнутости: от неудовлетворенности жизнью. Да, май, весна, но это вовсе не значит, что надо все время улыбаться, это не значит, что Ольга — ах, какая веселая. Солнце напомнило ей день похорон отца — значит, не может быть просто веселой. Может быть, какая-то краска хорошего настроения: у меня вчера болела голова, и третьего дня, и сегодня ночью, а вот теперь приятно, голова прошла. Но нельзя сбиваться на прямолинейность. Ведь она же не поет и не пляшет, а вот ходит с тетрадями, на ходу поправляет и философствует. А тут *играли* хорошее настроение, так же как *играли* любящих друг друга сестер. Не нужно мазать маслом по маслу — они очень любят друг друга, страшно родные, и это дойдет само собой. Отношения настолько простые и глубокие, что исключают подозрение, будто они не любят друг друга или нуждаются в пересахаривании этой любви: «Ирина красавица, Маша красивая, Андрей тоже красивый, но пополнел...» — вот что дает для этого Чехов. Внешне подчеркивать ничего не нужно.

Что птица умеет летать — это видно даже тогда, когда она ходит. Человека порой можно видеть гораздо дальше, глубже, прозрачнее даже тогда, когда он себя не вскрывает. В искусстве это особенно важно. Это опять — мой «второй план».

А уж в пьесе Чехова никак нельзя, чтобы актер жил только теми словами, которые он сейчас произносит, и тем содержанием, которое по первому впечатлению в них заложено. Каждая фигура носит в себе что-то невысказанное, какую-то скрытую драму, скрытую мечту, скрытые переживания, целую большую — не выраженную в слове — жизнь. Где-то она вдруг прорвется,— в какой-то фразе, в какой-то сцене. И тогда наступит та высокохудожественная радость, которая составляет смысл театра.

БЕСЕДЫ С МОЛОДЕЖЬЮ

(1936 — 1939)

Стенограмма беседы
от 1 декабря 1936 года

Владимир Иванович спрашивает, приготовили ли актеры вопросы. Вопросы приготовлены:

Об основах актерского мастерства — простота, искренность, ясность.

Работа актера над ролью — зерно, сквозное действие и т. д.

Как актер должен готовиться перед выходом на сцену?

Как соединить понятие актерского мастерства с «живым человеком на сцене»?

Что такое «актер — прокурор своей роли»?

Что значит темперамент актера и что значит темперамент образа?

— На репетиции, Владимир Иванович, вы указали два пути избавления от штампов. Первый — это еще и еще заглянуть в зерно или сквозное действие, чтобы утвердить «задачу»; второй — оставляя ранее избранную задачу, резко изменить «приспособление». Многие из нас восприняли это по-разному. Просим вас более широко остановиться на этом вопросе,— говорит один из молодых актеров.

Владимир Иванович отвечает:

— Этого материала хватит на много бесед.

Надо сделать маленькое предисловие: у нас вообще очень много рассуждают об актерском искусстве. Это явление имеет и хорошие стороны, как бы распахивает мысль, может быть, даже распахивает и темперамент. Но оно имеет и плохие стороны: это может приучить к резонерству, к преобладанию даже не мыслей, а рассуждений над эмоцией, которой актер должен жить. Иногда меня это пугает. На ваших глазах с одним из исполнителей «Любови Яровой» у меня было так: когда я старался возбудить в нем его эмоциональное отношение к зерну, он все время говорил о «высокой любви», которая должна спасти мир. Зерно его роли — как бы жалость. Я старался всеми моими нервами вызвать в нем эти переживания жалости, а он мне в это время сказал: «Здесь сталкиваются два мира». И сразу повеяло холодом... Все

дело для него в том, что сталкиваются два мира, что исторически было так-то и будет так-то!..

Разговоры об идеологии пьесы, со всеми разветвлениями, совершенно необходимы вначале, для того чтобы направить мысль актера по верной идеологической линии, и очень нужны еще где-то перед концом работы, когда вещь готова. Но в тот длительный промежуток времени, когда роль создается, рассуждать как бы устными критическими статьями, примерами из самых великолепных книг нецелесообразно. Это может лишь мешать. Так, перед самым боем, когда командиру нужно в течение часа поразмыслить над стратегическим планом, ему могут только помешать отвлеченные рассуждения о войне. Поэтому я бы хотел, чтобы наши разговоры как можно скорее получили какое-то практическое применение, например, показы, на которых легче всего, в сущности, строить даже теорию искусства. Вот маленькое предисловие.

Теперь по поводу тех вопросов, которые вы мне задали. Тут спрашивали об искренности, о простоте, о ясности, об атмосфере, о зерне роли, о том, как должен чувствовать себя актер перед выходом на сцену, об избавлении от штампов, об актере — прокуроре своей роли, о темпераменте актера и темпераменте образа.

Когда говорят о темпераменте, то это относится к *искренности*. Как могут быть вообще два темперамента у живого существа, каким является актер? Мне как-то никогда не приходило в голову, что может быть темперамент актера и темперамент образа. Это будет, во всяком случае, темперамент данной индивидуальности, данного актерского существа. Вот ваш сценический темперамент, какой он есть,— как вы будете его называть: это ваш темперамент или темперамент образа? Он всегда будет в образе.

— У меня,— поясняет актер, задавший вопрос,— такой-то актерский темперамент, и я, допустим, должен сыграть Гамлета, а у другого — другой темперамент и ему тоже придется сыграть Гамлета.

— Но играть-то будете вы?! — говорит Владимир Иванович.— У вас будет Гамлет вашего темперамента, а у другого будет Гамлет его темперамента. Вы будете играть, вложив в исполнение свой темперамент; никакого другого, кроме того, какой у вас есть, вы вложить не можете, если хотите быть *искренним* актером. Если вы не будете искренним актером и не будете живым в роли, а

будете «представлять» ее, тогда, может быть, вы представите себе, что, мол, Отелло зарыдал так, а Гамлет плакал так. Но и в том и в другом исполнении не будет действия, потому что оно будет фальшиво. Заражать весь зал вы можете только *своими* нервами, *своим* темпераментом, причем здесь, конечно, очень многое зависит от того, насколько вы талантливы. Может быть, вы на сцене будете заливаться самыми искренними слезами, а зрительный зал это не тронет. Стало быть, у вас эти нервы незаразительны. И наоборот, другой актер чуть-чуть коснется того нерва, который возбуждает слезы, и к этому прибавит жест, как будто смахивает слезу,— и зал уже заплакал. Это объясняется тем, что у него *эти* нервы заразительны. Иному актеру стоит только улыбнуться на сцене — и зрительный зал уже готов хохотать. Это потому, что у него комический талант, и те нервы, которые возбуждают смех, у него заразительны.

Вообще, во всяком человеке есть — это уже старо — все черты человеческой сущности. Каждый из нас может найти в себе и героя и труса, и шельму и честного человека, и хитрого и доверчивого, и умного и глупого, и любящего и холодного. Все эти черты мы носим в себе. Но у одного человека такое физиологическое существо, что вот именно эти черты, эти нервы, которыми он живет, более развиты, а другие почти атрофированы. Те черты, которые более развиты, и характеризуют его личность.

Если психологически разбирать, то получается так, что актер, в зависимости от задач, какие он ставит перед собой, посылает мысль тем нервам, которые ему необходимы. Так мгновенно, что не уловишь. И если он обладает сценическим талантом, то эти нервы вибрируют и быстро заражают.

Я все время употребляю слово «заразительно», потому что всякий талант — и писательский и актерский — заключается именно в способности *заражать* других людей своими (пока будем их так называть) «переживаниями». Это и есть талант, помимо «данных» — сценических или не сценических.

Вы легко можете себе представить, что вот этот актер не только мыслит очень глубоко, но и чувствует глубоко. Он может играть хорошо, искренно, и все-таки это будет как-то холодно. А придет другой, гораздо менее чувствующий и мыслящий, чем этот актер, но есть в нем что-то такое, что позволяет ему послать свою мысль к таким

нервам, которые, затрепетав, окажутся заразительными и очень быстро тронут зрительный зал.

Я знавал актеров, которые были на сцене необыкновенно умны. Был такой актер Горев (не тот — молодой, что был в МХТ, а его отец), он на редкость хорошо мог играть умных людей. А в жизни был очень недалеким. Я знавал очень умного в жизни актера, Писарева, который на сцене всегда казался недалеким. (Смех.) Вот подите, что это такое? Писарев был актер больше деланный, Горев — актер порывов. В жизни он был очень плохим человеком, но как благороден на сцене! (Смех.) И он вовсе не представлял — он был очень искренен. Это мы называем темпераментом.

У другого актера великолепно звенит какой-то нерв или какие-то нервы, которые в результате дают великолепный тембр. Эти нервы заражают, и этот актер непременно будет любимцем и всегда захватит зрительный зал, хотя бы он был «не нашего лагеря» ни по вкусу, ни по приемам игры. Вот что значит темперамент! Вы только этим и можете жить. Следовательно, когда вы говорите, что Гамлет, по-вашему, такой-то, что он так-то представляется вам, то вы непременно будете посылать вашу мысль этим вашим нервам, *вашим личным,* которые будут трепетать. И через жесты, движения, слова, которые вы выучили, вы будете посылать свою заразительность в зрительный зал, и это будет *ваш* темперамент. Вопрос заключается только в том, куда направляется ваш темперамент. У меня есть формула, давнишняя, времен Филармонии и первой школы при Художественном театре, известная моим тогдашним ученикам, а именно: *куда направлен темперамент,* куда ваша мысль направит ваши нервы? Например, вы скажете, что вы хотите играть Гамлета не трагиком, а лириком, что вы хотите строить страдания Гамлета на том, что он потерял любимого отца. От этого у вашего Гамлета будет глубокая грусть по любимом отце. Когда вы думаете об этом, вы направляете вашу мысль на те нервы, которые бы реагировали в жизни, если бы вы в самом деле потеряли любимого отца. Одна из основ работы Константина Сергеевича с актером — ставьте себя в положение данного лица: «как бы я чувствовал, что бы я делал».

Потом мое «куда направлен темперамент» постепенно переросло в так называемое «сквозное действие». Это, в сущности говоря, то же самое, что и «куда вы направ-

ляете ваш темперамент». Плюс, правда, и *волю*. Направлять свой темперамент — это значит проявить волю.

О Гамлете вы не начнете думать так же, как об Отелло. Отелло, приходя в бешенство, хватает Яго и бросает его на пол; у Гамлета вы этих моментов не найдете. Ваша мысль ни разу не попадает на те нервы вашего организма, которые вызвали бы это бешенство. А может быть, где-то попадете в эти нервы, может быть, по соседству один нерв возбудит другой — и это будет хорошо. Может быть, думая о том, что Гамлет не должен быть бешеным, вы все же придете в бешенство, ваш Гамлет окажется бешеным, и тогда Гамлет и Отелло окажутся в чем-то одинаковыми. И так во многих положениях, во многих проявлениях Гамлета и Отелло вы где-то будете один и тот же, хотя партитура ваша, план роли как будто не сходятся. Но где-то, как-то нервы будут одни и те же и будут звучать одинаково.

Из всего того, что я говорю о заразительности живых актерских нервов, из моих слов о том, что актер посылает мысль или апеллирует к тем нервам, которые должны были бы быть затронуты в жизни,— из этого вовсе не следует, что переживания актера тождественны переживаниям такого-то лица в жизни. Если приходит в бешенство или глубоко страдает Митя Карамазов, или Грушенька, или любой другой образ в пьесе, то это совсем не значит, что актер должен быть совершенно таким, каким бы был тот, страдая в жизни. Бывает совершенное тождество — это случается иногда, очень редко. Более часто это случается в *некоторых* пунктах партитуры роли. Но это вообще — дело рискованное: если актер будет себя так вести, он легко может нажить истерию. Полного тождества все равно не будет, потому что в жизни человек только страдал бы, а когда актер переживает страдание, то он все-таки где-то, в мозжечке, что ли, радуется — радуется тому, что он живет в атмосфере искусства, к которой он стремится всю жизнь и которая наполняет его радостью. Эти страдания приносят ему радость — вот почему здесь не может быть тождества.

Когда я говорю о жизненных чувствах, то здесь есть тождество. Но на сцене у актера нервы трепещут, потому что он направляет на них свои желания: «А ну, потрепещите для того, чтобы мне заразить вами зал!» А в жизни он этого делать не будет. (Если он не «актерствует» в жизни).

Как готовиться перед выходом? Об этом надо было бы спросить не меня, а сидящих здесь старших, опытных актеров. Пусть они расскажут, как они готовятся к выходу. Вероятно, старые актеры, обладая огромным опытом, пробовали налаживать себя разными путями.

Мы всегда в нашем театре говорили: нельзя переступать порог сцены без переключения себя в необходимое самочувствие. Мы говорили, что нельзя из актерской уборной выходить на сцену с обыденным самочувствием. А Шаляпин, например, отличался и щеголял тем, что, стоя за кулисами, перед выходом острил, шутил, потом поворачивался и сразу входил в свою партию и в свою роль.

Я помню, что у нас одно время тоже думали, что для того, чтобы отвлечься от каких-то ненужных волнений, надо сделать такой опыт: совершенно выйти из круга образа и пьесы и даже как бы насильно отвлечь себя какими-то частными разговорами или шутками. Я думаю, что иногда это помогает, а иногда это может повредить.

Актер пришел на спектакль. Забот у него очень много в жизни,— актер пришел не подготовленным к тому спектаклю, который сегодня идет. В старину бывало так: была такая знаменитая актриса, Гликерия Николаевна Федотова. Если вы приходили к ней в день, когда она занята в спектакле, хотя бы в два часа дня, то всегда получали ответ, что она сегодня играет, а это значит — она никого не принимает. Она уже с утра налаживала себя на то, что сегодня она королева Елизавета, или Наталья Петровна из «Месяца в деревне», или Марьица из «Каширской старины». И у нас были актеры, которые так готовились к спектаклю. Это почему-то больше свойственно актрисам. Я не могу представить себе актера, который бы не принимал, потому что он «сегодня играет». Даже самого добросовестного актера, как Качалов. А он всегда волнуется. Играя в 475-й раз Барона в «На дне», он непременно будет волноваться, но, вероятно, среди дня он не очень волнуется. Может быть, это и не нужно. Я сравниваю это с моими выступлениями. Когда мне приходилось выступать, то все-таки я перед этим несколько часов искал какое-то *мне одному знакомое равновесие* в моем физическом самочувствии. Я думал: для этого, например, хорошо поехать покататься, глотнуть свежего воздуха. Поехал — и как раз это испортило: час катался, утомил-

ся, и пропало равновесие. А в другой раз я говорил себе: буду сидеть дома, а оказывается, надо было все-таки пройтись или выехать за город. Трудно уловить, как это делается. Но добиться для самого себя какого-то равновесия всех физических сил,— может быть, самое важное. Быть «собранным».

Так вот, я говорю: допустим, актер Орлов пришел в театр не подготовленным к тому спектаклю, который идет сегодня. Сел за стол, к своему зеркалу, старается наладить себя: что я сегодня играю? Играю «Враги». У него голова забита посторонними делами. А ему надо играть. Он стал накладывать на себя грим, но чувствует, что он внутренне холодный. Он думает: а какое зерно у Якова Бардина? И вот здесь важно приготовленное репетициями и выработанное спектаклями зерно. Он вспомнил зерно, вот оно: отчаяние, безнадежность... Может быть, он даже не искал слов для определения этого зерна, но какими-то чувствованиями это зерно у него определилось: «жену люблю, рабочим сочувствую, своих уже не люблю... кончу самоубийством...» Он начинает накладывать грим, думая так, и постепенно входит в нужную атмосферу. Но если актер за день не подумал о том, чтобы привести свое физическое существо в состояние равновесия, тогда нужно, чтобы он имел какие-то «приемы», которые позволяют ему достигнуть нужного равновесия перед выходом на сцену. Вы, вероятно, знаете приемы, которыми вы можете отвлечь себя от посторонних, не относящихся к спектаклю вопросов. Я много раз делал такой опыт отвлечения: я говорю — вот рассмотрите эту сахарницу, даю на это пять минут. Но рассмотрите так, чтобы вы потом сказали, что она сделана из серебра, что вот такой сделан на ней узор, что сахару столько, что крышка не закрывается. Если сосредоточиться на такой «сахарнице», то этим можно отвлечься от посторонних вопросов. Прием был довольно хороший. Но я думаю, что каждый должен сам себе выработать свои особые приемы, потому что я, например, успокаиваюсь, когда начинаю болтать, а другой — наоборот. Шаляпин говорил, что перед выходом надо шалить, шутить. Вероятно, он себя так наладил.

Значит, самое важное — пока гримируешься, войти в образ. Правда, тут мешают, ходят по коридору, входят... Ты только вошел в образ, как вдруг к тебе заходит кто-то, задает какой-то отвлекающий вопрос... Но это уже

дело практики. Вырабатывается нужная техника, нужное самочувствие за кулисами.

А дальше, когда пошел на сцену, надо думать только о *ближайших* задачах, с которыми выходишь на сцену. Любители перед выходом на сцену иногда шепчут слова роли, чтоб не забыть их; но большей частью, как только выходили на сцену, тут же забывали слова. (Яблочкина, когда ей было семь лет, играла в какой-то пьесе мальчика. Перед выходом она повторила все слова роли. Пошла на сцену и все забыла. Суфлер громко стал ей подсказывать. А она ему: «Не трещите, я и без вас знаю, что сказать!» И нашла слова.)

Так вот, я говорю, что перед самым выходом нужно думать уж не о зерне, не об образе, не о том, что я буду играть ту или иную сцену, а только о своей ближайшей задаче, о том, с чем я выхожу на сцену. Это нужно великолепно помнить. Вот я — Яков Бардин — иду на первый выход. Думаю: «Я сейчас войду на террасу... На столе коньяк... Но я воздержусь и не буду его пить». Вот ближайшие задачи. В готовой роли дальнейшие задачи покатятся одна за другой.

Из моих публичных выступлений у меня резко осталось в памяти одно, когда я никак не мог собраться. И «сахарницу» рассматривал, и старался ухватиться за какие-то мысли, и ложился отдохнуть, прочел в уме целый акт «Горя от ума» — ничего не могу сделать: волнуюсь, да и только. Это было в Художественном театре. Так и вышел. Говорил тяжело, припоминал, что хотел сказать. Было очень плохое выступление. И самая главная мука была в том, что я никак не мог себя наладить. А потом вспомнил, что перед этим выступлением я был на кладбище, приехал оттуда неспокойный и никак уже не мог добиться равновесия. Теперь, когда мне приходится выступать, я думаю только об одном: я думаю о самой сути и задаче своего выступления, а не стараюсь запомнить какие-то фразы. Если актер будет думать о своих приспособлениях, то есть что, мол, вот в этом месте он дернет ногой, а там закричит: «У-лю-лю!», то это ничего не даст, потому что, когда он привыкнет к этим приспособлениям, они окажутся мертвыми. Надо помнить только сущность и стараться прийти в театр в хорошем настроении. Играть хорошо можно только в хорошем настроении, даже самые трагические роли.

Мастерство или живой человек? Мне кажется, что од-

но лишь мастерство актера не оставляет следа в переживаниях зрителя. Я думаю, вы все это знаете, но нехудо повторить: настоящее, подлинное в театральном искусстве живет не только во время спектакля, но — можно даже сказать — *начинает жить* лишь *после спектакля*. Иной раз в театре вы хохочете весь спектакль, вам весело, все хорошо, в антракте вы все время испытываете удовольствие, только к концу немного утомляетесь. Но спектакль кончился — и в вашей душе ничего не осталось. *В вашу жизнь этот спектакль не вошел.*

Чем были замечательны наши чеховские спектакли? Не только тем, что смотрели их с удовольствием, плакали, смеялись... А тем, что по окончании спектакль входил в жизнь, о нем вспоминали и ночью, и на другой день, и через месяц; хотелось об этом еще подумать, посмотреть еще раз. И образы, которые были на сцене, и переживания этих образов входили в жизнь — то ли для проверки собственных переживаний, то ли по ассоциации с окружающей жизнью. Искусство входило в жизнь.

Вот я и думаю, что мастерство без такой глубинной «подоплеки», без глубокого вживания в образ и через образ в пьесу может доставить большую радость во время самого представления, но в жизнь не войдет. А актерское исполнение даже меньшего мастерства, но отмеченное глубиной чувств и мыслей и заразительностью, надолго может остаться в зрителе и войти в его жизнь. Для меня настоящее искусство только то, которое начнет жить как следует уже после спектакля.

Мастерство или живой человек? — это очень сложный вопрос. Речь о живом человеке на сцене очень сложна. Поймай-ка, что такое живой человек! Живой человек для нас — это тот актер, который создает живого человека, который *не представляет,* а заражает своими настоящими нервами. Я должен признаться, что после многих десятков лет теоретических разговоров и работ по искусству я чувствую себя необыкновенным бедняком по сравнению со всеми театроведами, которые пишут статьи и книги. Я уж не говорю о том, что не могу писать таким языком и так мастерски, как пишут они,— здесь мне не догнать их, но к тому же у них все как-то очень ясно. (Смех.) А у меня то и дело путаются все эти сложности.

Я сам говорю, что у нас театр живого человека. Я это понимаю в том смысле,что здесь меньше штампов, чем в театре «неживого человека». Например, Малый театр —

в меньшей степени театр «живого человека». У наших актеров я вижу тоже штампы. Но мы с ними боремся, это самое важное в нашей работе — борьба со штампами. А там они утверждаются как искусство...

Была такая знаменитая актриса Дузе, которая казалась одним из самых утонченно-нервных сценических созданий, то есть она только своими нервами и заражала. Она до такой степени изумительно владела этими своими нервами, так их технически возбуждала и иногда, почти не трогая этих нервов, так воздействовала на зрителя звуком голоса и движением (играя сотни раз одну и ту же роль), что было трудно поверить, что это одна только техника. А рядом с этим — другая знаменитая актриса, Стрепетова, которая постоянно была тождественна с образом, который создавала. Когда она страдала на сцене, играя в пьесе Н. И. Куликова «Семейные расчеты», она страдала, как в жизни. Во втором действии у нее была истерическая сцена — и она давала настоящую истерику. Стрепетова была самой знаменитой Катериной в «Грозе», потрясающе играла четвертое действие, о пятом уж и говорить нечего. Но на другой день после спектакля она лежала в постели. Кончилось тем, что в сорок два года она была препротивной, невозможной актрисой, потому что все это у нее стало истеричным, незаразительным и как будто никакой техники. Когда она в расцвете своей карьеры пыталась играть что-то из Гюго, то это выходило у нее очень слабо. А она была самым «живым человеком» на сцене, какого только можно себе представить.

Мы говорим: живой человек на сцене, то есть живой образ, то есть роль, которая построена не на привычных театральных штампах. Как это уловить? Так, кажется, задали вопрос? Я думаю, что даже самые опытные актеры не улавливают, когда они попадают на штампы. И в зале этого не уловят. Даже наоборот: надо быть очень опытным зрителем, чтобы сказать, что вот это — штамп. Вы, молодежь, не замечаете штампов, вы их еще не знаете. Сами заиграете — попадете на штампы. (Смех.)

Когда мы думаем о том, как будет идти работа без нас, главной нашей заботой является вопрос о том, кто будет следить за штампами? Надо бы создать такую должность — уничтожающего штампы: «нет более штампов!»

— А у себя можно заметить штампы? — спрашивает один из актеров.

— Думаю, что нет,— отвечает Владимир Иванович.

— Что говорить, любят актеры штампы, поэтому и не хотят расставаться с ними,— замечает один из режиссеров.

— Это заявление примечательное,— говорит Владимир Иванович.

— Но если актеры действительно любят штампы, то нам надо знать, что это такое,— говорит кто-то из молодежи.

— Чем актер опытнее, тем больше у него штампов,— отвечает Владимир Иванович.— Он так много играет, что «набивает» какие-то приемы (могут быть личные штампы, эти терпимы). Скажем, вы, играя роль, прибегаете к такому или иному приспособлению. Вы его много раз пробовали, оно имело успех. Вы так и знаете, что тут вы примените такое приспособление. Может быть, вы даже найдете в себе те клапаны, которые приводят к этому приспособлению.

Я вспоминаю опять-таки «Братьев Карамазовых», репетицию народной сцены. Там в сцене «Мокрое» девушки поют песню. Однажды во время репетиции две девушки вдруг стали хохотать. Казалось бы, что это должно было испортить песню. А мне понравилось, что девушки из деревни собрались петь, поют, поют, а потом вдруг две в середине песни начали смеяться. Я сказал: «Это хорошо, и это должно остаться». На следующей репетиции девушки во время песни опять стали смеяться, но это уже никуда не годилось, потому что они не нашли того, *что* тогда вызвало их смех. Если бы они укрепили это накануне и сегодня во время песни перешли бы к этому моменту, это получилось бы естественно. А то получилась мазня, которую нужно было убрать.

Часто удачно найденное становилось традиционным штампом, укрепляясь в других театрах. Если во время песни две-три девушки начинали смеяться и это утвердил режиссер, то уже во всех театрах во время песни обязательно две девушки смеются.

Если говорить об истории штампов, то надо вспомнить, что прежде на сцене были просто непосредственные, сильные живые люди. Потом стало вырабатываться какое-то театральное искусство, и эти люди передавали свое искусство, потом пошли школы, которые имен-

но и занимались прививкой штампов: любовь выражается так-то, смех — так-то... Надо учиться смеху, делать смех, слезы... Найденные приспособления заштамповывались, переходили из поколения в поколение, вырабатывались в искусство. Константин Сергеевич отлично говорил, что если любовник драматический — он становится на одно колено, если комический — он хлопается на оба. (Смех.) Это шло от школы, этому учили специально. Поэтому так и знали, что такая-то вот актриса играет мать «вообще», любовницу «вообще», сварливую старуху «вообще», гнев «вообще», ревность «вообще», а не весь комплекс, который складывается вокруг этого чувства в данной пьесе, в данной роли.

Я помню, давно-давно, еще до Художественного театра, знаменитая русская актриса Ермолова играла в какой-то пьесе мать, страдающую оттого, что ее сын неудачно женился. В другой пьесе она страдала оттого, что ее бросил любовник. Обаятельная актриса с заразительными нервами, она имела большой успех в обеих ролях. А я говорил ей: «Какая же разница в ваших чувствах, когда вы играете мать, страдающую за сына, жена которого изменяет ему, и когда вы играете брошенную любовницу?» Кажется, ничего похожего? А, в сущности, получалась одна и та же драма, потому, что актриса страдала «вообще». Это случалось и с самыми крупными актрисами — это «вообще». Вот что приводит к штампам. Я говорю, что штамп часто всасывается с молоком матери. У нас в театре был такой случай, когда мы ставили «Ревизора». Мы тогда очень любили то, что называется теперь типажем. Мы любили, чтобы все было натуралистически верно, в эту сторону у нас был сильный уклон. Для роли Мишки мы взяли мальчика, который никогда в жизни на сцене не играл, служил у нас в конторе и показался подходящим по типажу. Привели его на репетицию. У него там слова: «А что, дяденька...» и т. д. Начал — и сразу заиграл: стал почесывать затылок... Штамп! Откуда это?

Старые театры так переполнены этими штампами, что они стали невыносимы. Можно привести целый ряд примеров. Я не очень давно слышал одного крупного актера, чуть ли не народного. Он читал монолог Чацкого из четвертого действия. Хороший актер, но это было невыносимое зрелище! Каждое слово, каждая фраза были *сыграны*.

В нашем театре мы нашли то, что может помочь выбраться из всяких штампов. Вы знаете, что наша задача, наше искусство — ничего не играть. Это первая заповедь наша. *Ничего не играть:* не играть образа, не играть слов, не играть чувств, не играть положения, драматического или комического, не играть смеха, не играть плача — ничего не играть. Тогда легче не попасть на штампы. Актер, ищущий, что такое живое чувство, скорей не попадет на штамп. А как только начинает играть не нажитое репетициями, не привыкнув посылать свою волю куда следует, на помощь является штамп. В особенности, если актер опытный.

Работать с хорошими, опытными актерами-мастерами — огромная радость, в том смысле, что у них большая фантазия при большом опыте. Они не только идут на помощь режиссеру, но и тянут режиссера на настоящую творческую взволнованность. Конечно, с ними интереснее работать. И результаты лучше. А с другой стороны, с ними труднее искать *новое* в пьесе, новых людей и положения, чем с молодежью, потому что они легче попадают на штампы — и не заметишь их. А у вас еще нет таких штампов.

Часто певец с хорошим голосом говорит, что он в исполнение роли вводит не только голос, но к тому же и «игру»,— значит, умеет нажимать на штампы. Когда драматический актер играет, как певец,— это ужасно. Ведь там, в опере, все построено на игре. Там играют не только каждый образ, но и каждое движение. Если герой — так уж *такой* герой!.. если драматическая героиня, то уж мадонна сразу!.. если комик, то непременно рыжая голова и усы!

До Художественного театра штампы считались просто необходимыми. Никому и в голову не приходило, что это вредное явление. До Художественного театра нигде не велась борьба со штампами. Большие актеры создавали новые талантливые приспособления, которые потом включались в искусство штампов. Эти новые приемы бывали предметом гордости провинциальных актеров, которые заимствовали их. Например, знаменитый актер Росси приезжает на гастроли. И, сам по себе великолепный актер, Иванов-Козельский бросает свои гастроли, приезжает в Москву, смотрит здесь его спектакли, заимствует разные приемы и вносит их в свои роли. Например, Гамлет в третьем действии, когда идет

«Мышеловка», держит колоду карт веером и на словах: «Оленя ранили стрелой» бросает эту колоду карт.

Мне кажется, что штампы актера — это то же самое, что штампы в поэзии, в беллетристике. Но в то же время я думаю, что совсем избегнуть их очень трудно.

Вы на репетициях часто слышите, как я говорю: «Начались штампы Художественного театра!..» Пусть вам не покажется, что я говорю против системы Станиславского, это совершенно неверно. Я смотрел «Горячее сердце» и «Женитьбу Фигаро», там немало штампов, но темп обоих этих спектаклей — это то, к чему и я стремлюсь. Я против затяжных пауз. И Константин Сергеевич часто на репетициях говорил: «Пока вы от этой фразы перейдете к той — можно пойти позавтракать и вернуться!» Я и говорю: у нас сначала найдут «объект»; посмотрят ему в глаза; увидят его взгляд; проверят на соседе — и потом только скажут: «Да, правда, я здоров!» или: «Благодарю вас!» Это штамп Художественного театра. А когда он распространялся на другие театры, то это становилось еще несноснее, утрированнее, как всякое подражание.

Когда я в последнее время думаю о молодежи, то меня беспокоят два явления. Одно — это *слово,* которое у нас в большом пренебрежении. Второе,— может быть, я ошибаюсь, но у меня есть боязнь, что вы недостаточно смело раскрываетесь. Вам в этом мало помогают. У меня есть боязнь, что, начиная с таких-то и таких-то школьных приемов, делая шаг вперед на основании полученных уроков, стараясь *избегать ошибок* (подчеркиваю это), вы все время держите ваши сценические данные взаперти.

Если бы вы видели, как в прежнее время складывались актеры, то, вероятно, ахнули бы. Антрепренер брал актера по внешним данным: «Красивый молодой человек, да еще с «гардеробчиком» — возьму!» (Смех.) А если потом оказывалось, что у этого актера и нерв заразительный, что он прочел горячо монолог и публика взволновалась, плакала, аплодировала, то такой актер быстро шел в гору. Как он играл — бог его знает! Ведь роль готовили в два дня, а то и в один день, с двух-трех репетиций. Иной раз можно было слышать горделивое: «Подумайте, у нас были три репетиции — громадное дело!» Актер изо всех сил старался быть похожим на какого-нибудь известного актера, например, на Горева,

Иванова-Козельского, Ленского, Южина, подражал театральным образцам. Начинал с подражания. При императорском театре была школа — балетная и драматическая. Тогда в первую очередь принимали в балет, а если ученик или ученица оказывались неспособными, то отправляли в драму. Это — как правило. Девочки, ученицы школы, двенадцати-тринадцати лет ходили смотреть спектакли (у них была специальная ложа). Приезжала на гастроли Рашель... И после спектакля девочки у себя в дортуаре играли «Рашель», копировали ее. Я сам в тринадцать лет, закутавшись в простыню, играл Гамлета перед моими несчастными близкими. (Смех.)

Конечно, начиналось с подражания. Но вот что замечательно. (То, что я сейчас скажу, может показаться горячим приверженцам и правоверам Художественного театра величайшей ересью. Однако я выскажу эту «ересь».) Я вспоминаю свою юность, когда еще не думал ни о каком Художественном театре, не думал ни о каких штампах, когда еще не было никаких разговоров о борьбе с ними. Даже слова этого не было в театральном лексиконе. Я никогда не играл на сцене, помимо того, что в тринадцать лет читал монологи Гамлета. Студентом второго курса университета я приехал в Тифлис и участвовал в любительском спектакле в пользу кончающих гимназистов. Так как я был фатоватым юношей, даже пенсне почему-то носил, хотя до сих пор обладаю великолепным зрением, то я, конечно, получил роль любовника. Помню очень хорошо одно: когда мне парикмахер наклеивал усы, этакие небольшие усики, я все просил усы погуще и успокоился лишь тогда, когда он наклеил мне толстые-претолстые усы. Я должен был играть молодого человека, соблазняющего девушку. Играл начало спектакля плохо: в антрактах все проходили как-то мимо меня... От этого во мне закипала горечь.

По пьесе этот господин бросает соблазненную девушку, потом пропадает, а в четвертом действии приходит к ней обтрепанный и больной. В этом самочувствии я был очень крепок — все равно пропал! — и был довольно спокоен на сцене. Идет мой горячий монолог... я падаю на колени... И — гром аплодисментов всего зала! Чувствую, что меня, как говорится, прорвало,— и это заразило зал. Я почувствовал это потому, что такой большой актер, как Градов-Соколов, целовал меня, просил, чтобы я завтра играл у него. (В городе было несколько ак-

теров от расстроившейся труппы. Они пригласили меня к себе и дали еще более сильные драматические роли. Один спектакль мы даже повторяли.) А репетировал я ту роль студентиком восемнадцати лет, тоже два раза — самое большое.

Тогда был распространен такой «метод»: бросят в воду — учись плавать! И действительно, актеров «бросали в воду»: выплывешь — хорошо, а не выплывешь — пропадай. Начинающие актеры отдавали своему стремлению быть на сцене все свои нервы, все свои силы, все свои средства — голосовые, пластические, мимические, без внутреннего контроля, но развертывая свой темперамент.

Так росли актеры, так их бросали каждый вечер в воду: выплыви или тони! Если потонешь, тебя выбросят из труппы или перестанут давать роли, пропадешь как актер. Если выплывешь — пойдешь дальше. Нервы в это время начинают изощряться, упражняться, и человек приобретает какую-то технику.

Так вот, это раскрывание актера совершенно исчезло с тех пор, как пошли строгие школы. Молодой актер должен выйти на сцену, помнить объект, помнить о том, что он не должен попасть в штампы («ах, я тут подражаю Ивану Михайловичу?!.») и т. д. Все это начинает вас связывать, и вы очень долго не раскрываетесь. Может быть, я ошибаюсь? (С мест: «Нет. Совершенно верно!»)

«Ересь» моя заключается в том, что я пришел к такому убеждению: надо сначала пускать молодежь на сцену, давать ей возможность играть более или менее ответственные роли, готовя эти роли в течение двух недель. Так работать один-два года. *Но потом пожалуйте в школу!* Вот тогда я могу увидеть, что у одного голос плохой, что в маленьком фойе он звучал хорошо, а на сцене звучит плохо, что голос надо ставить заново; у другого я увижу, что нервы его в этом заразительны, а в том незаразительны. Все это, я говорю, конечно, «ересь», но есть в этом что-то, о чем надо подумать.

Вернусь опять к штампам. Штампы накапливались, как целое искусство. Но, повторяю, совсем без подражания и каких-либо штампов, может быть, не затхлых, а более свежих, обходиться очень трудно. На протяжении какого-то времени я бы их не боялся, тем более, что у молодежи сперва не разберешь, что́ это штампы. У вас сначала будет столько непосредственной искренности!

Новые роли, новые образы мне могут очень понравиться, потому что они будут искренни, просты и согреты. Индивидуальность каждого из вас мне еще будет мало знакома. Я увижу, что вторая роль тоже искренна, проста и согрета, а в третьей роли я уже увижу штамп. Первое время, пока все свежо, это мне может нравиться, и это может обмануть.

Вот еще о чем я хочу с вами говорить — *о слове*. Пока только несколько беглых замечаний. У нас слово в большом запущении. Надо учиться доносить слово. У нас есть изумительные мастера слова (или это природный талант?), например, Топорков, Тарханов, Андровская...

(Кто-то подсказывает: — А Хмелев?)

— И у него великолепная фраза. Если переводить на теорию, то надо сказать, что в основу всего воспитания актера не положена у нас необходимость *отливать в слово* все то, что мы называем переживанием. Переживания сами по себе, верно направленные, глубоко взволнованные, но оторванные от всех остальных актерских средств, создадут в лучшем случае только *мимическую* партитуру роли. Я часто предлагаю исполнителю сидеть и молча думать о роли со всем «нервом», а я в сторонке наблюдаю. Через пять—десять минут я говорю: «Да, это верно — и та и другая линии роли у вас уже нажиты. Но вот такой-то линии не вижу, не доходит до меня, и я не знаю, как вы *скажете* такую-то фразу из такого-то действия,— фразу, в которой ярко отражается именно эта, еще не схваченная вами психологическая линия».

Но вот все линии схвачены. Можно продлить работу в направлении *пластическом,* перейти к движениям и жесту. Получится своего рода пантомима. Даже со всем темпераментом.

Однако все это получит окончательную форму лишь тогда, когда вольется в *слово* все, безраздельно: и темпераментные переживания и пластика. Повторяю: «вольется в слово», которое ярко определит, оправдает все остальные элементы актерских минут на сцене. Только тогда получается *законченная форма.*

Слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач — и психологических и пластических. Если оно с самого начала неверно понято, неглубоко психологически, неметко в определении характерности, или эпохи, или быта, или стиля автора, актер-

ская мысль пойдет не по верному пути и приведет где-то на протяжении роли к художественной трещине, к разрыву с течением пьесы. Вот тут-то и ищите наши грехи. Все задачи актера только тогда дойдут до зала, когда выльются в великолепно, старательно, с талантом написанной автором фразе. Фраза — это и есть самое главное по содержанию. Содержание этой фразы — источник всех ваших переживаний, тончайший смысл этой фразы — стимул для посыла нервам известной мысли. И все это возвращено в фразу.

Фраза должна непременно *легко* пройти в зрительный зал. Не надо забывать, что публика терпеть не может, когда ее заставляют вслушиваться в то, о чем говорят на сцене. Она имеет на это право, потому что от такого напряжения внимания она скоро устает. Публика должна получить все это необыкновенно легко, чтобы все интонации, каждый звук легли в ухо и попали в сознание и в душу. Для этого у актера должна быть великолепная дикция и умение ставить правильно ударения и делать верные расстановки. Эта область очень важная и имеет громадное значение. В Художественном театре все последние годы эта область находилась в пренебрежении, и в этом — один из крупных грехов театра. Такой порок мы наблюдаем во множестве пьес, и только невероятная любовь публики к нашему театру, большое обаяние артистов, красота их переживаний и т. д. заставляют публику прощать этот недостаток. В одной из следующих бесед поговорим и о другом большом грехе — *о темпах.*

Стенограмма беседы
от 19 января 1939 года

Владимир Иванович:

— Я очень рад с вами встретиться, очень рад с вами поговорить. Если бы я был свободен, то делал бы это гораздо чаще; в сущности, я, может быть, больше всего нужен именно вам, потому что вы — будущее Художественного театра. И отдать вам опыт мой, может быть, нужнее, чем ставить спектакли. Поэтому беседы с вами для меня всегда очень значительны. Надеюсь, что вы не будете требовать от меня ораторского таланта и блеска, а ждете искренней, глубокой беседы.

Может быть, вы зададите мне вопросы? Приготовили вы их?

Владимиру Ивановичу отвечают:

— Нас интересует вопрос об авторском стиле спектакля. Вы несколько раз вскользь говорили об этом на репетициях.

— И еще вопрос: о «втором плане». Является ли это элементом создания образа или же это то же самое, что мы выносили на сцену, называя предлагаемыми обстоятельствами пьесы? И авторский стиль спектакля нас интересует в связи с «вторым планом».

— Вопрос о создании образа. Нужна ли такая последовательность: сначала разбираются элементарные куски, задачи, а потом подходят к последней стадии — ищут образ, характерность и т. д.? Мы, молодые актеры, в «Трудовом хлебе» сталкиваемся именно с такой последовательностью метода создания образа. Самую трудную часть работы — воплощение образа — мы делаем после того, как проделали всю черновую работу. Тут мы испытываем большие трудности, и этот вопрос нас очень интересует.

Владимир Иванович:

— Мне кажется, из последних постановок самый богатый опыт должна была принести вам постановка «Горя от ума». В этой работе, которая не только прошла у вас на глазах, но непосредственно заняла большинство из вас, необыкновенно ярко отражаются разные важные и бытовые и художественные явления театра. Мне хотелось бы построить нашу беседу на еще совершенно свежем в вашей памяти материале и ответы на ваши вопросы находить в том, что вам в данное время близко.

В этом спектакле все поучительно. Историю «Горя от ума» вы от меня слышали год назад. Пьеса старая, пьеса необычайно в русском репертуаре заигранная, пьеса, без которой в старину ни один театр не обходился. Не знаю, можно ли было провести сезон без «Горя от ума». Антрепренер обыкновенно и труппу набирал по «Горю от ума» и «Ревизору»; есть исполнители на эти две пьесы — он спокоен, труппа готова. И тем не менее «Горе от ума» с некоторых пор перестало уже делать сборы — ставили обыкновенно в «высокоторжественные» дни.

А пьеса колоссальной трудности.

Вот сейчас у нас спектакль подвергся какому-то шатанию. То будто «приняли»: какой замечательный спектакль! А потом вокруг него разыгрались страсти... Ока-

зала некоторое влияние и конкуренция с постановкой Малого театра... Так что и бытовая сторона сегодняшней театральной жизни кое в чем здесь сказалась. Но наиболее интересной и показательной была самая жизнь наших репетиций, творческие переживания наших крупнейших актеров. Мне хочется это подробно разобрать и попутно подойти ко всем интересующим вас вопросам. Тут придется довольно много говорить о внешней стороне актерского быта или актерской жизни.

Прежде всего потрясающий пример в этом спектакле показал Тарханов. Большинство из вас знает и понимает, в чем дело. Но, может быть, многие недооценивают того, что произошло в этом спектакле с Тархановым.

Нужно сказать, что никогда, кажется,— может быть, за исключением Давыдова,— исполнитель роли Фамусова не удовлетворял зрителя с первых спектаклей. Самый знаменитый исполнитель, первый хронологически — Щепкин. И если собрать первые рецензии о Щепкине — Фамусове, они все отрицательны: не удался Фамусов Щепкину! Щепкин и сам был недоволен этой своей ролью, говорил: «Ну, какой я Фамусов?! Фамусов — барин, а я что?» Правда, может быть, он гиперболизировал самое понятие «барин», преувеличивал в этом смысле грибоедовские задачи и бытовые данные своей эпохи. Потом он стал классическим образцом в роли Фамусова.

Спустя много лет появился другой Фамусов — Самарин — и тоже сначала без успеха. И тем не менее надолго укрепилась самаринская традиция: большой барин. Затем в Малом театре наступила полоса, когда Фамусова как бы вообще не было — у меня даже в памяти никто не остался. Через некоторое время один из лучших Фамусовых — Ленский. И опять поначалу был не сразу принят. И сам неоднократно говорил мне: «Не выходит у меня!»

Затем — Станиславский. В первой редакции был очень неудачен. Очень. И внешне и по замыслу не в стиле Грибоедова, а в стиле Писемского: чрезвычайно натуралистичный. И со стихом обращался с большим трудом и большими ошибками. А когда через несколько лет возобновили «Горе от ума», Станиславский преодолел все трудности, понял, в чем дело, и стал хорошим Фамусовым, а в третьей редакции играл эту роль уже замечательно, блестяще.

В чем трудность и капризность роли Фамусова — это предмет великолепного исследования чисто актерской техники и актерских задач.

И вот, Михаил Михайлович Тарханов, который никогда в жизни не играл этой роли, встретил с моей стороны критику самую жестокую. Однако, несмотря на то, что (я подчеркиваю это для вашего театрального опыта) он сорок лет в театре, несмотря на то, что это актер с огромным именем, разнообразным репертуаром, громадным успехом, он начал работать со мной как ученик. Не знаю, кто из вас через два-три года своей карьеры будет еще способен так же отдаваться мне в работе, как отдавался Михаил Михайлович. Я с самого начала предупредил его, что буду откровенен до конца, не стану нежничать, как всегда приходится, с актерской психологией. И, действительно, однажды сказал ему что-то такое, от чего он стал весь лиловый: обиделся. Но на другой день пришел и сказал: «Принимаю все и буду работать над этим». А ведь Тарханов играл роли, бо̀льшие по размеру и задачам, и не испытывал таких мучений. И теперь еще, после премьеры спектакля, я вижу, как он преодолевает все те особенности своего таланта, которые все еще мешают ему создать настоящего Фамусова. Но те, кто видел его три месяца тому назад, сегодня уже не узнают его. Если у него хватит терпения, мы будем свидетелями большой победы актера, когда он окончательно найдет себя среди громадных задач, которые на него навалились.

И весь спектакль — до какой степени он капризный, трудный! В чем же состоят задачи этого спектакля, которые делают его до такой степени трудным? Может быть, он только у нас, в Художественном театре, так сложен, а в других театрах не так? Наверное, тут играет роль (и тут я перехожу к вопросу об «авторском стиле») самое отношение к пьесе. Есть отношение более или менее традиционное и есть отношение свобо́дное. Мы здесь держимся свободного отношения. В чем же разница?

Когда нам говорят об отдельных образах или сценах «Горя от ума»: «Это — не Грибоедов, и это — не Грибоедов, и это — не Грибоедов»,— что это значит? Не стиль автора? Или не театральность, связанная с представлением о данном авторе? Вот тут и происходит смешение. Традиционное отношение к «Горю от ума» основывается на театральных вкусах и привычках Грибоедова, еще точ-

нее — на театральности Грибоедова. В чем же заключается театральность Грибоедова? Очевидно, в общей тональности исполнения: где темперамент направлен на блеск горячего монолога героя пьесы, где — на комическую интонацию, где — на женскую романтическую прелесть, где — на смешное в Фамусове, где — на драматическое в Чацком, где — на лакейское в Молчалине. И делается это в красках, в сценических театральных приемах *грибоедовского чувствования театра.* А на грибоедовское чувствование театра влияли не только стихийный литературный талант Грибоедова, который стремился воссоздать жизнь и быт, знакомые ему, но и стремление Грибоедова влить образы фамусовской эпохи как материал в театральную форму александровской эпохи, еще отнюдь не реалистическую. И вот традиция на протяжении многих лет сохраняет эту театральную форму: горячий монолог, комическую интонацию, в определенных местах вызывающие в зрительном зале смех, слезы, подъем пафоса и т. д. Глаза и уши зрителя с некоторых пор привыкли именно к таким традиционным местам, к таким интонациям. Уже заранее известно, что здесь будет смех такой-то, здесь будет такой-то пафос, здесь такое-то звучание женских образов и т. д. Это и есть театральность Грибоедова, сохранение театральности Грибоедова. Есть ли это авторский стиль или нет? Это вопрос очень важный, и я не ошибусь, если скажу, что мною он ставится впервые.

Чтобы ответить на него, посмотрим теперь, что такое свободное отношение к тексту, то есть то, что делает в своей работе Художественный театр? Я беру пьесу и говорю: вот у меня текст произведения, ничего другого знать не хочу, никакой истории этой пьесы знать не хочу — ни литературной, ни сценической. Я знаю только автора, который написал эту пьесу. Я знать не хочу того, что об этом авторе в литературе рассказывают то-то и то-то, и мне не важны наслоения предшествующих театральных работ над этой пьесой. (Потом я буду непременно стремиться это ближе узнать — для корректуры моей работы.) Мне важен прежде всего самый подлинный текст. Как современник определенной театральной эстетики, автор, естественно, был во власти театра своей эпохи, в данном случае — театра, существовавшего сто с лишним лет тому назад, с определенными сценическими требованиями, задачами, эффектами, с такой-то обстановкой, с та-

ким-то пафосом, таким-то качеством обаяния актера и т. д. Я все это отбрасываю. Русский театр прошел после этого столетнюю культуру, он стал другим — и сценичность другая, и эмоциональность зрительного зала теперь другая, и все несущиеся со сцены художественные задачи воздействия на публику не те, какие были сто лет тому назад.

Театр должен быть свободным, то есть у него должно быть свободное отношение к драматургическим произведениям, не перегруженное традиционностью театрального искусства,— свободное отношение к тому, что составляет материал театра: актер, автор.

Мне нужен глубокий анализ заложенного в «Горе от ума» быта, мне нужны краски этого быта. Но я рассматриваю этот быт сегодняшними глазами, а не глазами того зрителя, для которого театр был только хорошим развлечением или искусством для искусства; и не глазами зрителя, скажем, шестидесятых годов, видевшего в комедии только идеологическое столкновение свободомыслящего Чацкого с крепостником Фамусовым. Я уже сам не тот, каким был по отношению к «Горю от ума» лет шестьдесят тому назад, когда я готовил Молчалина и тайно мечтал о Чацком, или каким я вступил на режиссерский путь, или каким потом дважды ставил «Горе от ума». Я стал другим. Я весь наполнен идеями и чувством современности. И не может быть, чтобы это не отразилось на моем восприятии текста Грибоедова.

Свободно, без всякой наносной предвзятости подойти сегодня к классическому тексту — в этом заключается и трудность и удовлетворение.

Легче было, когда пришел Чехов и принес такую пьесу, которая нам, нашему тогда новому делу нужна была, так сказать, жизненно. Мы говорили тогда, что искусство актера заштамповалось, что надо освободить его от закостенелости и штампа. Для этого нужна простая речь, для этого нужен автор, стремящийся к такой же простоте и жизненности, к какой стремимся мы, режиссеры и актеры театра. И вот пришел Чехов и стал одним из создателей этого искусства.

А здесь мы берем пьесу, в которой не все свободно от нереалистических традиций даже в смысле отношения автора к быту и к идеологии и которая к тому же еще заключена в стихотворную форму, что составляет громадную трудность для театра, пьесу, которая облеплена, как

крейсер, стоящий у пристани в течение нескольких лет, «ракушками», от которых трудно избавиться.

Вот это все усложняет задачу и создания спектакля и сохранения стиля автора.

Я отвлекаюсь от «Горя от ума» и останавливаюсь на вопросе о стиле. Помню такой случай. Как-то молодежь ставила отрывки и сыграла чеховский рассказ «Хористка». Фабула там такая: хористка, полупроститутка живет с чиновником; однажды он подарил ей серебряное колечко; у него семья, жена; жена, узнав о подарке, решает, что он разоряется на эту связь, приходит сама к хористке и упрекает ее в том, что она губит семью; та в слезы: вот кольцо это, возьмите... И даже свое собственное колечко отдает. Вот этот отрывок они сыграли. Я посмотрел и говорю: это не Чехов. И с постановщиком у меня пошел такой разговор:

— Вы так понимаете Чехова? Это живые чувства?

— Да, живые.

— У нее (актрисы, игравшей жену) живые чувства, она простая, искренняя?

— Да.

— Но она — не-чеховская. Почему она играла сильную драму? Все сочувствие зрителя невольно переходит на нее. Любая актриса с хорошим драматическим нервом начнет играть такую страдающую жену, возьмет задачу «я — страдающая жена», искренно заживет этим страданием и непременно возбудит огромное сочувствие. А у автора огромное сочувствие на стороне хористки. Жена же в этом рассказе для него — истеричка, от которой всякий муж убежит. А ваша исполнительница отдалась поверхностным задачам: страдающая жена пошла к сопернице и изливает свои чувства в драматическом монологе. Это не Чехов. Это неверно. И получилось кривое зеркало.

Или другой пример. Готовили «Волки и овцы». Говорят: «Мурзавецкая — умная женщина». А по-моему, вовсе она не умная, такая же вздорная баба, как и другие, старая дева. «Нет, она ворочает делами, значит, умная»,— возражают мне.

Да, она ворочает делами, как человек более или менее ловкий. Но главное у Островского заключается в том, что вся сущность Мурзавецкой создана окружающей ее затхлой жизнью, которая непоколебимо чтит рабство, барскую палку, господа бога, чудеса. «В книге оказались деньги — будем верить, что это чудо!» — говорит эта

жизнь. Да и спокойнее это, чем искать, как они там очутились. Это и дает настоящего Островского, всю тину описанного им быта, стиль, идущий от самого текста пьесы.

И есть другое отношение к Островскому — как его играли в Малом театре. Малый театр — создатель писателя Островского. Малый театр замечательно воссоздал и сохранил самые лучшие качества Островского в смысле языка, юмора и т. д. Малый театр создал целый ряд важнейших бытовых образов Островского еще при его жизни и сохранил традицию исполнения этих образов. Отсюда получился так называемый «стиль Островского». Но это не Островский-писатель, а Островский в Малом театре. Этот стиль стараются сохранить опять-таки известным подражанием, преемственностью, традицией.

Вот поставили спектакль «Лес». Роль Аркашки Счастливцева создал Шумский. Затем он умер. На его место пришел Правдин, которого взяли в Малый театр именно потому, что он в провинции играл этот же образ — по тем же планам, со всеми внешними трючками Шумского. Потом Правдин учил молодежь, воспитывал молодых актеров. Среди них очень талантлив был Яковлев. Ему Правдин и передал все традиции исполнения Аркашки. Умер Правдин — и Аркашку играет Яковлев, как играли Правдин и Шумский. Но, как всегда бывает, копия за копией становится все бледнее и бледнее. Самая сущность образа, трудно уловимая, постепенно распыляется, остается только внешнее изображение, которое наполняется хорошими, горячими монологами, скажем, того же Яковлева. Я смотрел «Лес» в Малом театре очень недавно. Яковлев хорошо играет, но его Аркашка — такой уже заранее знакомый тип! Актер не создает его из своей индивидуальности, у себя в подсознании, из всего своего громадного художественного и литературного опыта. Он играет мастерски, заражая зрителей горячей энергией, которую называют в данном случае темпераментом, но передает образ таким, каким он когда-то был создан Шумским.

В этом как будто есть стиль. Но, повторяю, стиль театра, а не Островского. В особенности это сказывается в женских образах.

Возьмем хотя бы наш «Трудовой хлеб». Может быть, Грибов говорил вам о моем отношении к исполнению роли Наташи? Я говорю: это не Островский. У Островского

женщина необычайной чистоты, глубочайшей чистоты, хоть она и может думать о деньгах и жить в какой-то устойчивости той мещанской жизни, которая ее окружает. Но вносит она сюда какую-то душевную хрупкость. Этого у актрисы еще нет. А между тем без этой глубины, которую, может быть, можно схватить только интуитивно, а может быть, и аналитически, нельзя подойти вплотную к созданию того *«чего-то»*, что составляет сущность образа Наташи и что роднит ее с Ларисой из «Бесприданницы», Надей из «Воспитанницы», Катериной из «Грозы». Это — подлинный Островский.

Так вот, возвращаясь опять к «Горю от ума», я отвечаю вам на ваш вопрос об авторском стиле: есть стиль театра, который в свое время создавал эстетику этого автора, и есть стиль, который создается в самом спектакле, нашем спектакле. Наше отношение к Грибоедову будет уже свободно от традиций, таким грузом навалившихся на историю этой постановки, и будет заряжено всем тем, чем мы живем сейчас и идеологически и театрально. То есть мы принесем в пьесу нашу театральную культуру и нашу современную идеологию. Но это не значит, что у нас анархическое отношение к тексту. Нет, у нас именно отношение, диктуемое изучением *лица* автора.

Мы сталкиваемся теперь с новой работой — с Чеховым. Я пришел к постановке этого спектакля вовсе без заранее обдуманного и созданного плана работы. Я не знаю еще, во что это выльется. Я вхожу свободным в этот новый для меня репетиционный зал, в новые коридоры этого театра и говорю: ну, давайте приступим к постановке Чехова. Это тем более трудно, что у нас есть какой-то установившийся чеховский стиль. И, наверное, он привел к так называемой традиции, которая, в сущности говоря, сегодня традиция, а завтра уже штамп. Необходимо будет всю эту заскорузлость содрать и прийти к свежему Чехову. И, может быть, мы придем к спектаклю такому же самому, каким он был прежде? Это будет значить, что стиль уже тогда схватили правильно и он жив до сих пор. Может быть. Но мы должны свободно принять текст. Это очень трудно. В особенности трудно в театре. И ужасно трудно зрителю! Нет ничего несноснее старого, консервативного зрителя, в особенности для вас — молодых, приходящих на сцену совершенно свежими. И дело не в возрасте, а в консервативной предвзято-

сти. Не дальше как вчера я натолкнулся на такого зрителя. Ему сорок лет, не больше, но он видел «Горе от ума» в прежней постановке и не может от этого оторваться. Причем эти люди приходят в театр обыкновенно с таким настроением: «Нет, а Фамусов был замечателен Станиславский! А Чацкий — вот замечательным был Рощин-Инсаров! А Софья была замечательная Комаровская в таком-то театре!» Вот с чем к вам приходят — и потрудитесь их удовлетворить новым, свободным раскрытием текста! Это вовсе не маловажно. Это настолько, в сущности, важно, что даже мы со Станиславским, подходя к пересмотру Чехова, в драматургии которого мы так сильны, все-таки говорили: надо сделать большой перерыв, чтобы достаточно забылся прежний спектакль. К счастью, теперь удалось сделать огромный перерыв: отрывки из «Трех сестер» мы играли в последний раз десять лет тому назад, в тридцатилетний юбилей, а всю пьесу — пятнадцать — восемнадцать лет тому назад.

Может быть, спектакль этот нам не удастся, а удастся новому актерскому содружеству, новому коллективу, свежим, молодым талантам, которые где-то, независимо от нас, взрастят свое отношение к Чехову — великолепное, свободное, чуткое понимание чеховского лица. И принесут спектакль совершенно свежий, новый. Во всяком случае то, что мы можем сделать,— это быть свободными от так называемой традиции, большею частью выродившейся в штампы.

Угадывание авторского стиля составляет одну из важнейших задач театра. Я как будто веду к тому, о чем мы говорили вначале, то есть что стиль определяется в течение работы, может быть, в конце работы, что нельзя с этим прийти, как с готовым планом.

Вы ставите вопрос: нужна ли последовательность в создании образа или актер начинает с образа? И здесь отвечу то же: может быть, стиль и есть то же самое, что часто называют образом спектакля. В начале работы я еще не проникся образом спектакля, я не пришел с готовым планом, по которому мог бы вести актеров. Нет, я таким не прихожу... Я не знаю еще, что принесут с собой актеры, не могу еще уловить, какой дорогой мы пойдем. Анализ автора диктует мне определенные задачи, но в какую форму выльется спектакль, что составит его стиль,— я поначалу не совсем еще знаю.

Опять-таки возвращаюсь к «Горю от ума». Приведу такой пример. Какое зерно Лизы? Театральные рецензенты не раз писали, что Лиза должна быть субреткой. У нас вышло иначе, потому что мы пошли по тексту пьесы и увидели, что Лиза прежде всего крепостная девушка. То, что она училась на Кузнецком мосту модам, как говорит Фамусов,— это побочное. Почему субретка? Разве она особенно хитрит? Разве она позволяет Фамусову и Молчалину ухаживать за собой? Разве она где-то ведет дурную политику? Разве она сколько-нибудь карьеристка? Почему она должна быть такой?

Андровская схватывает в Лизе замечательную черту. Идя по линии замысла постановки — «одиночество Чацкого», Андровская наталкивается на то, что Лиза — это единственный настоящий друг Чацкого. Да, друг. Она о Чацком говорит с умилением, она относится к Софье критически, даже с некоторой насмешкой. По своей здоровой натуре она настоящая крестьянская девушка, очень чистая, до сих пор боящаяся любви. Только Петруша-буфетчик ее чем-то манит, и это вполне искреннее, чистое чувство. Так складывается образ: крепостная крестьянская девушка — не ближайший друг, а лишь невольная наперсница Софьи, всей душой несущаяся к Чацкому. Таким образом, получается, что Чацкий во всей Москве нашел единственного друга в Лизе. Если бы Чацкий отчетливо понимал, что Лиза является его настоящим другом, может быть, он не оказался бы затертым во льдах фамусовского общества... может быть, он... понял бы, что такое близость с народом.

Почему же я от всего этого должен отказаться? Тут и современная точка зрения, и великолепная, здоровая, красивая идеология, и великолепный штрих для одиночества Чацкого. Зачем мне нужно, чтобы Лиза была шаблонной театральной субреткой? Вот я и говорю: пускай так идет, и другого не принимаю.

Я очень хотел бы вам внушить свободное отношение к тексту автора. Иногда, повторяю, это страшно трудно. Например, до сих пор я никак не могут взяться за Шиллера. Не знаю, как относиться к нему свободно. Шиллер до такой степени заштампован в театре многими десятилетиями, до такой степени стал ярко театральным, насыщенным той самой театральностью, против которой борется всем своим существованием Художественный театр! Бороться против такого театрального пафоса, про-

тив декламации, освободить от всего этого текст Шиллера мне не под силу. Раз попробовал, начал заниматься пьесой «Коварство и любовь», но,— может быть, к счастью,— заболел и должен был бросить эту работу. И с тех пор к ней не возвращался.

Я подхожу к тому, что составляет, в сущности, основу нашего искусства, и формулирую ее так: надо ставить спектакли, скажем, Островского, не так, как ставили Островского при Островском, а каков был быт при Островском, *причем взгляд на этот быт должен быть наш сегодняшний, современный.* И отсюда возникает нужный стиль.

Итак, если мы установим, что стиль спектакля должен идти от стиля автора, то вот тут-то возникает другой важный вопрос: как добраться до стиля автора? Это одна из важнейших основ воспитания актера, которая, однако, у нас до сих пор очень колебалась и сейчас еще не имеет устойчивости в нашем театре. Насколько сильно, крепко у нас поставлено воспитание простоты, воспитание актерского самочувствия, воспитание принципа «идти от себя», настолько шаток и, я бы сказал, не имеет никаких корней в нашей системе вопрос литературно-театральной интуиции, вопрос о том, как *угадать* автора.

Мы часто возвращаемся к этому слову «интуиция». Константин Сергеевич не раз говорил мне: «Вы не смеете умереть, пока не напишете об этом книги», потому что это была всегдашняя тема моего вмешательства в постановки. А вместе с тем диалектика, наши материалистические взгляды не допускают мысли о том, что интуиция есть какое-то шестое чувство. Она, конечно, основана на искании, на анализе, на опыте. Воспитать в актере умение находить авторское лицо (а это, в сущности, то же самое, что авторский стиль) — нам еще не удавалось. Во время работы мы об этом разговариваем, но класса такого у нас нет. Я уже говорил не раз, что необходимо у нас завести классы аналитического изучения авторского стиля по большим классическим произведениям. Скажем, изучать Льва Толстого по «Анне Карениной», «Войне и миру», «Крейцеровой сонате»; Тургенева — по «Отцам и детям», «Дворянскому гнезду», «Нови»; изучать Гоголя по «Мертвым душам», «Ревизору»; Гончарова, Чехова, Островского, Шекспира, Шиллера и т. д. Изучение автора, или, точнее, подхода к раскрытию его *лица,* поможет верно находить стиль спектакля.

Если говорить о себе, о том, как я сам воспитал в себе эту способность,— она, вероятно, развилась оттого, что с самой юности я углубленно воспринимал то, что читал. Не только прочел — «ах, как интересно!» — заволновался и отошел, а именно углубленно искал самую сущность автора, систему его мыслей и приемов, и развил в себе это чувство настолько, что такой-то образ, такие-то взаимоотношения, независимо от заголовка, говорили мне: это Тургенев, а не Гончаров или Гончаров, а не Тургенев; это Островский, а не Писемский; это Алексей Толстой, а не Лев Толстой; это Шекспир, а не Шиллер или Шиллер, а не Шекспир. И т. д.

Как нам этого добиться? Я одно время убежденно проповедовал, что в театре нужны специальные лекции по этому поводу. Хотя должен признаться, что тут есть и огромная опасность. Я перебираю в уме множество профессоров — и всех тут же отвергаю. Знаю, что они глубоко изучают писателей и книги о них пишут. Но никого из них я не подпустил бы к вам. Никого! Почему? Потому что у них подход не артистический и — я бы даже сказал — не настоящий человеческий. Это слишком дидактично: нагромождение мыслей и слов, не волнующих актерские души, и это не эмоционально, не затрагивает актерского воображения. Все это верно, поучительно, хорошо, но ничем не помогает актерскому воображению взволновать какие-то нервы или возбудить в фантазии какие-то образы. Я бы даже сказал: не передает того обаяния, которым насыщен данный автор. Может быть, лучшими профессорами в этом смысле были бы наши режиссеры, потому что они чувствуют театральность образов. Но, как бы то ни было, это очень важно: взять какие-то страницы, начать читать... кто автор — неизвестно... вдруг, дойдя до какой-то страницы, спохватиться: «батюшки, это Лев Толстой!», или: «да это Гоголь!», или: «это Островский!».

Тургенев, Гончаров, Островский, Гоголь, Писемский — все это разные писательские образы. В чем они разные? Разбирать это аналитически очень важно для вашей актерской деятельности, для того, чтобы прийти к созданию авторского стиля в спектакле, к созданию верных образов. У каждого из наших больших писателей свое отношение к жизни, свое отношение к людям. У Островского, например, я бы сказал, эпически-благодушное. Несмотря на то, что он, конечно, сторонник жизни сво-

бодной, яркой и чистой, благородной, а не мещанско-крепостнической [...] однако сущность — именно в его эпическом благодушии. Это его мудрые глаза спокойно глядят на жизнь и проникают в глубины человеческого образа.

Совсем другой — Тургенев. Женщины Тургенева и женщины Островского жили в одну эпоху, а как будто они с двух разных планет или отдалены друг от друга столетиями. А ведь они — одного поколения, одной и той же русской среды. Необычайно важно для вас вдумчивое изучение Гоголя. Гоголевские типы требуют создания гомерического стиля спектакля,— гомерического в смысле громадности, преувеличенности образов.

Так вот, изучение авторов — не только драматургов, но и беллетристов, которые помогали создавать русский театр,— одна из важнейших наших забот.

Вы говорите о создании образа и спрашиваете: начинать ли сразу с образа или ждать, пока он сложится от последовательного выполнения определенных задач? Прежде всего тут вам не миновать изучения автора, чтобы не впасть в такую грубую ошибку, о какой я рассказывал, вспоминая чеховскую «Хористку». Только интуитивное чувствование и глубокое аналитическое изучение автора могут продиктовать верные задачи. Вы от меня постоянно слышите, что важнейшая часть нашей работы начинается тогда, когда актер уже прошел всю «среднюю школу» театрального искусства, то есть «систему», когда актер уже знает, как ему достигнуть настоящего самочувствия на сцене, как добиться той совершеннейшей простоты, без которой немыслимо возбудить токи к подсознанию, без которой немыслима наша работа вообще. Когда актер в этом смысле готов, он может приступить к созданию образа, нащупывая пути выполнения тех или иных задач. Эти задачи пойдут по линии внешнего действия и по импульсам внутренним. Так вот, *определение внутренних актерских задач диктуется автором, лицом автора, не только данным куском текста, но именно лицом автора.*

Вот тут-то и происходят у нас постоянные ошибки, отчего сплошь и рядом бывает так, что актер уже как будто приготовил все,— и приходится мне поворачивать его назад. В идеале хотелось бы добиться от вас такого успеха, чтобы вы не нуждались ни в каких режиссерах-педагогах, чтобы режиссер мог быть только организатором спектакля.

Что такое образ? Когда вы прочитаете то или иное произведение, у вас непременно складывается какое-то внутреннее видение и чувствование прочитанного, причем тут сказываются ваши индивидуальные склонности, может быть, враждебные данной авторской идее, а может быть, и удачно совпадающие с ней. То, что складывается таким образом в вашем сознании,— это и есть образ. Возникает он по двум линиям: внутренней и внешней.

Вот я прочел «Ревизора». Вижу Хлестакова таким-то. Откуда это пришло? Оказывается, вот откуда: «Ах, Осип, скажи твоему барину, какой он красавчик!» — ага, значит, провинциальные девушки находят его красивым! «Нет, я не заложу, не продам фрака, приятно приехать, расшаркаться в новом фраке...» — значит, какой-то щеголеватый.

Начинаю углублять — и у меня складывается следующее: барчонок, при нем слуга-дядька,— барчонок вольный, свободный, очень легкомысленный, но, однако, способный вдруг заговорить так горячо, так важно, что может даже произвести впечатление начальствующего лица. В центре же моего внимания, как самая важная для этого образа сцена,— сцена у городничего, когда Хлестаков подвыпил и начинает так невероятно врать.

Значит, сложился внешний образ, и тут же нащупывается внутренний. Думаю, что редко кто сразу попадает в сердцевину, в зерно образа, то есть в то зерно, которое уже может быть и зерном пьесы и зерном спектакля,— зерном, с общественной точки зрения наиболее глубоким. Ведь Хлестаков не просто враль типа любителя «охотничьих рассказов». Это в нем какая-то черта, реально существующая в человеческой природе вообще, черта реальная, но гиперболизированная Гоголем. Черт его знает, почему человек врет, да так убедительно, что в эту секунду веришь ему!.. Вот в чем зерно Хлестакова. Это — Гоголь, на все смотрящий двадцатью четырьмя глазами мухи, а не просто двумя глазами человека, видящий все в гомерических размерах. Значит, темперамент надо давать в каждой сцене на сто пятьдесят процентов, а не только на сто. Все это я говорю для того, чтобы показать вам на примере, чем можно и нужно руководствоваться в самом начале работы, как нужно подходить к образу.

Можно, конечно, ошибиться. В этом отношении режиссер больше всего обязан быть настороже. Если бы

мне пришлось играть Хлестакова, мне бы на первых порах больше ничего не нужно было, кроме того, что я набросал. Но, может быть, я ошибался, может быть, мы потом увидим, что зерно Хлестакова не такое, что зерно спектакля другое, и именно потому, что индивидуальность актера так неожиданно и великолепно повернет всю отправную установку, что весь спектакль получится иной. Это выявится в ходе дальнейшей работы. Но не может быть, чтобы вы начали исполнение роли, не имея никакого представления об образе. Никак нельзя создавать образ, если не знаешь, кто ты. И никак нельзя заняться даже первой своей сценой, первым куском, не имея в виду последующих, не углубившись в анализ всей пьесы. Я не могу рассматривать этот первый кусок независимо от всего остального. Трудно добраться сразу до взаимозависимости подробных действий в течение целого акта. Но где-то у меня сквозное действие, зерно уже наметилось. Без этого начинать работать очень трудно.

Едва ли не самое важное — выбор задачи. Если тут есть ошибка, то это беда, которую трудно поправить. Я боюсь быть категоричным: может быть, я, опираясь на свою потенциально-актерскую психологию, тяну в сторону моих личных привычек? Но должен сказать, что я и в выборе задачи почти всегда исхожу из какого-то образа, который получил от первого чтения пьесы, тем более — от второго или от третьего. Не знаю, как быть с актером, если он этого не получил, ничего не схватил от авторского стиля... Вот актрису заняли в пьесе. Она прочла, что какая-то Маша любила Ваню, они были красивы, говорили хорошие слова... он ее обманул, у него оказалась невеста... она плакала... Я представляю себе, как актриса, получив роль, думает: «Я могу произвести впечатление, в этой сцене могу заплакать по-настоящему...» «Но почему это Островский? — спрошу я ее на показе.— Что это Островский, а не Писемский, Гоголь или Чехов — этого вы не уловили».

После выбора задачи мне нужно найти физическое самочувствие. И тут тоже придется относиться с большим вниманием к каждому куску, руководствуясь не только внешней последовательностью, но в известной мере уже найденным действием или сквозной линией образа.

— Бывает, что режиссер и творческий коллектив,— говорит актер, задавший вначале вопрос о работе над

«Трудовым хлебом»,— недостаточно понимают, что происходит в пьесе, как концы с концами связываются. Потом, в процессе работы, принимаются переделывать, переписывать.

— Вы прибавили очень любопытную подробность,— говорит Владимир Иванович.— У меня часто бывали на этой почве столкновения с режиссерами. Случалось, прихожу на репетицию, смотрю, слушаю и ничего не могу понять. Спрашиваю: «Что такое это у вас? Почему это так?» — «Вымарали»,— говорят. «Вымарали, а в этом-то и сила!»

Вымарали, переделали, переписали... и начали неверно... Потом иногда сами находили, что на этом пути что-то мешает, но продолжали переделывать вместо того, чтобы вернуться к автору. Особенно трудно пришлось в этом смысле с «Блокадой». Кончилось тем, что я взмолился: «Дайте, ради бога, экземпляр автора!» И он оказался совершенно искаженным под влиянием боязни, что «у этого актера не выйдет...» «Да подождите,— говорю я,— выйдет! А если не выйдет, давайте другого актера. Но это не значит, что нужно все менять в тексте».

Это, конечно, грубая ошибка и, думается, в последнее время довольно распространенная. Должен сказать, что в практике Художественного театра она имела место много раз, особенно в первые годы, когда Константин Сергеевич весь отдавался исканиям новых театральных форм и автор ему часто мешал. Получался спектакль великолепного Станиславского, но не Островского, замечательного Станиславского, но не Алексея Толстого. Впоследствии Константин Сергеевич изменил свое отношение к автору. Но было время, когда вопрос ставился так: почему театр должен принадлежать Островскому, а не Станиславскому? Почему театр должен подчиняться линии Алексея Толстого? Он должен подчиняться линии актерского коллектива с режиссером во главе. Не автор есть руководитель внутренних линий спектакля, а коллектив, его индивидуальности, собранные в великолепном режиссерском кулаке.

Да, может быть и такой театр, но это будет только собрание актерских индивидуальностей, заражающих своими нервами, собранных великолепной организующей рукой. В таком театре автор всегда останется только материалом, который можно так и сяк перевернуть, как захочется. Я всегда был врагом этого и всегда выстав-

лял такой аргумент: можете сделать таким образом замечательный первый акт и второй даже, а в третьем автор вас накажет — вы не сведете концов с концами, окажетесь нелогичными, запутаетесь в противоречиях.

«А мы выбросим сцену,— отвечали мне,— переделаем, может быть, сочиним новую».

Тогда — другое дело, но тогда, значит, явился новый автор. И в четвертом акте настоящий автор все равно вас погубит.

Руководителем внутренней линии, внутренних образов, внутренних задач, зерна, сквозного действия является автор. Его надо изучать, к нему подходить и ему подчиняться.

— В практике наших учебных работ,— сказал тот же молодой актер,— существует такой подход, когда мы, не считаясь с автором, определяем линию действия, линию задач. Педагог, желая освободить актера от штампов, говорит, например: «Попроси у партнера три копейки, просто попроси, не считаясь ни с чем другим». В учебной работе мы часто, занимаясь отрывками, не особенно считаемся со стилем автора.

— Вы затрагиваете чрезвычайно важный вопрос,— говорит Владимир Иванович.— Упражнения для выработки нужного актерского самочувствия, для утверждения такой простоты, без которой не может быть никакой настоящей работы,— эти упражнения вы начинаете переносить в спектакль, и тут кроется грубая ошибка. Может быть, не нужно думать об авторе, разыгрывая этюд на произвольную тему. Скажем, дается этюд: вечеринка. Тут вы создаете как бы собственную пьесу и можете фантазировать как угодно для выработки простоты и хорошего самочувствия. А когда вы с этой темой столкнетесь в «Горе от ума», сразу возникнет целый ряд особых вопросов и авторских требований. Когда автор диктует свои условия, все остальное остается позади. Нужно собраться и вызвать в себе верное физическое самочувствие, исходя из предлагаемых обстоятельств пьесы, а затем надо направить наше внимание и темперамент на те задачи, которые дает автор. Если же вы будете выбирать случайные задачи, то непременно попадете в тупик. Не думайте, что то, что вы наживаете в упражнениях, можно механически переносить в любой спектакль. Это мало — «идти от себя». Вы должны «от себя» находить то самочувствие, *которое диктуется в данном случае автором...*
<...>

ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА

ВТОРОЙ ПЛАН

Идею второго плана приписывают мне. Я должен отклонить от себя эту честь.

То, что я называю вторым планом, было у актеров старого театра, но отнюдь не как постоянный элемент их школы, а как случайный, неосознанный. Но тем лучше актер играл роль, чем сильнее жил он вторым планом. Просто этого не сознавали, как не сознавали этого и актеры нашего направления на первых этапах развития. Я только определил. Сейчас как будто этот элемент актерского творчества начинает осознаваться у нас в театре довольно широко. И все-таки требуется уточнение: что это такое — второй план.

Первое, важнейшее положение: второй план исходит от зерна пьесы. Нельзя допускать для гармоничного спектакля, для театра ансамбля, нельзя допускать, чтобы важнейшие, основные переживания актера, диктующие ему все приспособления, были оторваны от зерна пьесы. Это повело бы к художественному анархизму, спектакль потерял бы единство. Актер отыскивает свой второй план в связи с местом, какое он занимает в пьесе, пронизанной основной идеей, исходящей от зерна.

Ливанов, играя Соленого, сразу начинает рисовать его голову, как бы сказать, сразу начинает с характерности. Мы знаем, что всякий художник начинает по-своему: один — от идеи, другой — от какой-то жизненной картины, третий — от какого-то образа, четвертый — даже просто от желания провести какой-то уже нажитой образ, и так далее. Без конца.

Вот Ливанов начинает с характерности. И когда устанавливается зерно спектакля — тоска по лучшей жизни, — он, вероятно, некоторое время находится в растерянности. Но вот такой бретёр, воображающий себя Лермонтовым, считающий себя даже похожим на Лермонтова, образ, который актер из какого-то тайника своей души высмеивает, рисует его курносым, как бы сразу попадает в цель в смысле авторского отношения.

Некоторое время товарищи по спектаклю, кажется, даже считали, что Ливанов впадает в грубейшую ошибку, что он хочет играть Соленого действительно каким-то

Печориным (пока Ливанов не сделал его курносым). Может быть, так оно и было, но талантливый актер очень скоро заметил, что автор относится к Соленому отрицательно и высмеивает его, не делая, однако, его фарсовой фигурой, а даже прямо связывая его образ с таким тяжелым, трагическим эпизодом, как дуэль и смерть Тузенбаха. Ведь Соленый в конце концов убивает Тузенбаха, которому автор, по-видимому, очень симпатизирует, молодого мужа Ирины, которую автор положительно любит. Этот курносый офицер, воображающий себя Лермонтовым, сочиняющий безграмотные стихи, в то же время пренебрегает опасностью, смертью, обладает еще даже очень трогательной чертой — он без ума влюблен в Ирину.

Когда актер как следует разобрался во всех этих элементах, как следует не только осознал умом, но и охватил переживаниями, он увидел, что вся сложность характера Соленого легко оправдывается объявленным зерном пьесы — тоской по лучшей жизни. Как мы знаем, исполнение получилось не только блестящим, но и глубоким. Образ, который в прежней постановке МХАТ был мало понятен и занимал третий план, вырос в крепкую, даже страшную фигуру. Ирина говорит: «Я не люблю и боюсь вашего Соленого».

Получился один из тех случаев, когда актер не только схватил замысел автора, но воплотил его глубже, шире авторских надежд.

Так было с графом Шабельским в «Иванове» (Станиславский), с Крутицким в «Мудреце» (Станиславский), с Епиходовым (Москвин) в «Вишневом саде».

Осознание второго плана важно не только для внутреннего созревания роли, но и для новой из важнейших областей нашего искусства — борьбы со штампами. Мы все знаем, что уловить актерские штампы вовсе не так легко, в особенности, когда это штампы талантливых, обаятельных актеров; легко их не заметить. Когда же заметишь, то необходимо предложить актеру средство для того, чтобы эти штампы вырвать. Правда, и это надо делать с известной осторожностью. Есть актеры, у которых вырывание штампов приводит к обескровливанию актерского творчества, и вместе со штампом вырывается и нечто живое. Мы знаем, что актеры сами не замечают, когда они попадают на штамп. Опять-таки чем актер богаче в своем репертуаре, чем больше он пробыл на сцене, чем

больше подарил он ролей, образов, великолепных впечатлений, тем больше накопилось у него штампов. Трудно было бы быть без штампов, например, Станиславскому, который создал не только те образы, какие он воплощал сам, но и те, которые он нарисовал актерам как режиссер.

Есть штампы, против которых я решительно не возражаю. Объясню сейчас. Вот Станиславский мечтал создать такое искусство, которое позволило бы актерам творить во время спектакля настолько свободно, как будто они играют его первый раз. Свободно от всех нажитых приемов 40, 50, 200 представлений этой пьесы. Мечтал, так сказать, о живой свежести творчества каждого спектакля, не только совершенно лишенного нажитых штампов, но полного неожиданностей даже для самого актера. Более или менее приближался к такому искусству Михаил Чехов. У него действительно являлись неожиданности, и даже когда он повторял роль во многодесятый спектакль. И это было не только в комедии «Потоп», но и в такой ответственной роли, как Хлестаков.

Однако было бы вредным и непростительным фарисейством утверждать, что исполнение было действительно совершенно свободным. Неожиданностей у Чехова было две-три-четыре на протяжении всего спектакля. И это самое большее. Все остальное игралось так же, как и в прошлый раз. А некоторые пятна, которые были хорошо приняты публикой, утверждались до штампования. Сам Станиславский, играя того же Крутицкого, не отказывался от приемов, уже использованных им раньше. Скажем, с ручкой двери, или исследованием испорченной половицы, или напеванием марша, с рукописью, обращенной в зрительную трубу... Это все было уже штампами, о которых я говорю, что я против них не возражаю. Но тут есть одна чрезвычайно важная оговорка. И Чехов в своих нажитых приемах и Станиславский знали хорошо, что, подходя к этим удачным пятнам роли, они должны использовать не внешние краски, а ту мысль, те переживания, которые возбудили эти краски в первый раз. Стало быть, фантазия, мысль, подсказанная актером его нервам, обращалась именно к психологическому источнику этого художественного выражения, а не просто к внешнему выражению. А вот когда я вижу, как Тартюф в сцене ухаживания за Эльмирой выражает свое волнение тем, что его правая рука не остается спокойной и пальцы на ней судо-

рожно двигаются, я не воспринимаю этого, я чувствую, что это *сделано,* а не вызвано живыми эмоциями. Стало быть, актер попадает на неприемлемый штамп. Я и говорю, что бороться с такими штампами должно окунувши свою мысль во второй план, вспомня сущность Тартюфа в данной интерпретации. Мысль подскажет и источник внешней краски.

Все это я говорю о штампах, нажитых актерами Художественного театра после много раз сыгранных ролей. Я не касаюсь тех, так сказать, классических штампов, которые преподавались в школах старого театра и которые до сих пор еще попадаются, в особенности, среди неопытных молодых актеров, не подошедших близко к искусству Художественного театра хотя бы через Гитис. Это те штампованные приемы игры, штампованные выражения любви, ревности, веселья, негодования — весьма немногочисленных человеческих чувств, приемы, о которых много раз говорено и которые наконец-то постепенно вытравляются из актерского искусства. И в последнее время я потому так упорно подчеркиваю необходимость «физического самочувствия», что считаю это «великолепным средством для борьбы со штампами. Этот элемент творчества актера — «физическое самочувствие» — сейчас едва намечается. Но мы уже пробуем составить программу упражнений по физическому самочувствию для постановки в школах.

Можно набрать без труда сотню упражнений голода, жары... «я голодный», «напился», «устал» и т. д. И более глубоких, сложных самочувствий, как, например: четыре часа утра; был пожар; все на ногах; какое-то утомление, не похожее на привычную усталость; а у Вершинина в этом утомлении какая-то особая жажда жизни. Маша приходит с Вершининым во втором действии. Февраль. Идет снег. Она еще стряхивает снежинки со своего боа, потирает руки, поводит плечами от озноба, попадая в теплую комнату. Ирина приходит с телеграфа, усталая, еле на ногах держится. Федотик прибежал с пожара погоревший, от него пахнет гарью; он вынимает из кармана носовой платок, и тот пропитан гарью...

Пойдем по всем пьесам. Тартюф ухаживает за Эльмирой. Какое у него физическое самочувствие? Несчастливцев идет пешком от Керчи до Вологды. Он останавливается перед дорогой, ведущей в усадьбу его тетки, с вопросом: идти к ней или продолжать свой путь? Он очень

устал. А когда он потом заговаривает об этой усталости, видно, что он устал не только от этого пути, но и от всей своей тяжелой театральной работы.

Человек обрадовался. Как он обрадовался, почему обрадовался? Физическое самочувствие радости может иметь множество оттенков и чувства, и темперамента, и даже психологических пружин.

Хочется спать. Тузенбах задремал тут же, в комнате девушек. Потом просыпается наконец в каком-то блаженно сонном состоянии, даже исполненном приятности от неясности ощущений.

Когда идет сцена — после завтрака с вином, после сытного обеда, перед едой, перед выпивкой, в приятном обществе, в деловом настроении? Нет пределов фантазии, работающей в психофизике человека, для выбора физического самочувствия. Очень точно подобраны оба слова, именно — физическое самочувствие.

Надо говорить актерам: когда вы поняли физическое самочувствие, не думайте, что вы его уже схватили. Это, оказывается, вовсе не так легко. Такая великолепная актриса, как Тарасова, несколько репетиций никак не могла найти удачного прихода во втором действии «Трех сестер», когда она входит с улицы, запорошенная снегом. Такая прекрасная и опытная актриса, как Степанова, несколько репетиций не могла как следует найти самочувствие усталости, казалось бы, самое простое. Через несколько реплик она об этом физическом самочувствии забывала.

Понять — еще не значит охватить, осознать. Но и осознать — еще вовсе не значит быть готовым для выполнения. Идем еще дальше. Найти и воплотить на репетиции — еще не значит нажить эти приемы, потому что когда репетиция переносится на сцену, то самочувствие, которое было найдено, рассеивается среди других больших задач роли. Нашел актер самочувствие на сцене, на репетиции — и это еще не все, потому что когда он оденется и загримируется, опять нечто важное может улетучиться. Между тем по опыту не только моему в последних спектаклях, но уже испробованному другими режиссерами, найденное самочувствие может производить совершенно чудодейственные результаты. Сцена неожиданно становится очень жизненной, образ неожиданно становится ярким, живым...

О ТЕАТРЕ РОМАНТИЧЕСКОМ И РЕАЛИСТИЧЕСКОМ

Мне кажется, что в беседах, дискуссиях и спорах на эту тему говорится так много лишнего, недодуманного, исторически необоснованного. То как будто смотрят на это, как на два совершенно разных, чуть ли не диаметрально противоположных искусства, а с другой стороны, стараются найти синтез двух ни в какой степени не сливаемых театральных явлений. В этих спорах и дискуссиях большое или главное внимание уделяется искусствам Художественного театра и Малого театра, как бы двум представителям того и другого направления.

Тут же беспрестанно произносятся суждения о том, что Художественный театр не умеет ставить Шекспира, что его реалистический путь завел его в тот тупик, из которого нет выхода к романтическому театру. Когда приводятся примеры, долженствующие демонстрировать романтический театр, примеры актеров или спектаклей, то и здесь происходит совершеннейшая путаница понятий. Искусство Ермоловой ставится рядом с искусством актеров, хотя и игравших очень много в романтическом репертуаре, тем не менее нисколько не схожих с Ермоловой.

Большею частью за романтическим театром признается нечто декламационное и противоположное реальности.

Так вот, несколько разбросанных мыслей.

Когда говорят, что Художественный театр не может ставить Шекспира, я отвечаю: чем спектакль «Братья Карамазовы» ниже самого сильного шекспировского спектакля? Да что «Братья Карамазовы», которых современная публика, может, и не знает,— а «Царь Федор»? Почему это не шекспировский спектакль? Я уже не говорю об огромном успехе в театре «Юлия Цезаря» или очень хорошем успехе «Двенадцатой ночи». А Сатин в «На дне» — не романтизм? Чем он менее романтичен, чем, скажем, «Рюи Блаз» Гюго? Но публика представляет себе романтизм непременно в костюме со шпагой и с пером на шляпе. А Бранд в исполнении Качалова — не романтизм? Вот тут-то и зарыта собака. Потому что в «Царе Федоре» или «Братьях Карамазовых» на сцене ходят живые люди и говорят живым языком. Поэтому это не есть романтический театр? Причем никто не позволяет себе сказать, что

в такой постановке простота речи сведена до «простецкости», до вульгарности, и живая человеческая правда, охватывающая актеров, вульгаризована до жалкой натуралистической психологии.

С моей точки зрения, тот огромный подъем страсти, какой охватывал Москвина в «Царе Федоре» или в «Мочалке», Леонидова, Германову, Качалова, даже в таком истерическом образе, как «Бесенок» в исполнении Кореневой, этот подъем, этот пафос, вместе со всем тоном всей постановки «Братьев Карамазовых», сохраняя самую глубокую жизненную правдивость, уносил все представление в область большой поэзии. А большая поэзия и есть самая главная сущность Шекспира.

Да, в стремлении сохранить жизненную и психологическую ткань спектакля, простоту, искренность человеческих актерских переживаний Художественный театр часто впадал в излишний бытовизм и в излишний психологизм, именно боясь впасть в ту фальшь, которая так характерна для любителей старой романтической школы.

Суть в том, что у нас и в публике, и — что очень жаль — в критике, и — что уже совсем плохо — в самом театре до сих пор в вопросах искусства актера идет какой-то разброд, и до сих пор неясно, что такое театр живого человека, что такое живой человек на сцене. <...>

И опять-таки, все это — ложное представление [о] двух разных искусствах: романтическом и реалистическом.

Сейчас мне приходят в голову куски последнего спектакля «Трех сестер». К. Н. Еланская — Ольга говорит в третьем действии Ирине, которая плачет: «Милая моя, прекрасная сестра, я все понимаю...» и т. д. Ну, когда в обыденной жизни, в простецком реализме будет Ольга говорить «прекрасная сестра»? Или в конце пьесы — так всех всегда захватывающий целый монолог Ольги: «Пройдет время и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было... Но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас. Счастье и мир наступят на земле. И помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь...» Разве это не романтизм в самом великолепном смысле этого слова? А в то же время актриса ни на один сантиметр не уходит в область фальши, в область лжи, остается глубоко про-

стой и глубоко искренней. Но вся она охвачена самыми чисто поэтическими замыслами и взлетами. И вы ни на одну секунду не перестаете верить, что перед вами живой человек со всеми чертами живого, знакомого вам быта. И оттого эти куски поднимаются над жизнью и становятся романтическими, тогда как в том романтизме, о котором у нас говорят театроведы и любители театра, вы ни на минуту не теряете представления о театре-фикции, за искусством великолепных актерских индивидуальностей не видите жизни.

Ведь то же самое можно найти и в «Дяде Ване», когда Соня говорит: «Мы увидим все небо в алмазах, мы услышим ангелов...» и т. д. Или когда Нина в «Чайке» говорит: «Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно. И когда я думаю о своем призвании, я не боюсь жизни».

Да, в Шекспире есть целые полосы, которых истинный актер Художественного театра не умеет произносить. Может быть, потому, что и не хочет уметь.

Меня могут обвинить в какой-то ереси, но я хочу сказать следующее. Мы куем свое искусство, свое национальное искусство. Основа нашего искусства — живая правда, живой человек. Ни в какой степени это не означает приземистости, мелочности, натурализма. Есть нечто, трудно передаваемое вкратце, составляющее целое,— громадная область искусства, творчества, того, что мы называем театральностью, что делает простые переживания, простую психологию театральной, поэтичной. Есть нечто, присущее актерскому дарованию, без чего не может быть сценическая поэзия театра. Ведь можно сделать спектакль в комнате, насыщенный такой искренностью и простотой, о какой может только мечтать театр. И тем не менее эти комнатные актеры не в состоянии будут перенести все свои великолепные чувства, даже свою технику на театр. Они там станут недоходчивы. Стало быть, в достижении театральной яркости простых человеческих чувств и переживаний и, может быть, еще дальше — в *одухотворении этих чувств поэтическим началом и есть искусство театра.* Это есть единственный настоящий — наш реалистический театр.

Триста лет тому назад, пятьсот лет тому назад или две тысячи лет тому назад актерское искусство понималось иначе, трактовалось как какая-то непременная отвлеченность от настоящего живого человека. Сценическая фигу-

ра, сценический жест, сценические движения, сценическое выражение человеческих чувств — для всего этого создавалась какая-то форма, которая называлась искусством и которая потом переносилась из одних десятилетий в другие, даже из столетия в столетие, в качестве театрального искусства. И сквозь такую сугубо театральную ткань прорывались актерские настоящие живые чувства, потрясавшие своей правдой. Эти актеры имели громадный успех. Они не совсем умели отделаться от разных подробностей своего ложного искусства, тем не менее какая-то глубокая внутренняя правда, охватывавшая их индивидуальности в их актерских данных, так сильно захватывала, что рвала эту ложную ткань всего представления. Но такие индивидуальности при всей своей силе терялись в громадной, многовековой толще театральной лжи.

Это по части актерской. Но и драматургия так или иначе приспосабливалась к такому театральному искусству, и драматурги самые крупные, самого большого мирового значения, вместе с глубочайшим проникновением в человеческую душу, с необыкновенной прозорливостью в столкновения человеческих страстей, вместе с великолепным чувством театра, то есть умением передать свое гениальное понимание человека в форме театрального представления, приносили сюда и приемы, которые нам теперь, в двадцатом веке, нам, искусству Художественного театра, кажутся противоречащими самому лучшему и самому основному, что мы получаем от классиков и что мы выработали в своем собственном искусстве.

Чем больше я вдумываюсь в этот вопрос — отчего происходит такая путаница в понятиях о романтическом театре — и чем больше вглядываюсь в истоки романтического театра, тем больше убеждаюсь в том, что наши критики, режиссеры и даже актеры и в особенности самые большие грешники в этом направлении — театроведы — просто плохо разбираются в глубочайших явлениях театра.

Романтический театр складывался по двум линиям: по драматургической и по актерской.

У нас, совершенно естественно и похвально, хотят взять от прошлого все лучшее, что может помогать нам в нашем искусстве. Мы все еще *куем* наше искусство. Мы никак не можем остановиться и сказать: вот это есть венец театрального искусства! Но в этом стремлении взять

из прошлого все лучшее у нас плохо разбираются: чтó отвечает природе нашего искусства, а чтó — враждебно.

Не надо забывать, что именно наше русское искусство обладает всеми качествами настоящего высокого и глубокого реализма — чертами, которых не могут охватить ни французская декламационность, ни немецкая напыщенность,— это самая глубокая простота, о которой мы так много говорим, и говорим не только по поводу театрального искусства и театральных произведений, но говорим по всем самым ярким видимостям нашей жизни, нашей широкой, громадной арены для возвышенных чувств и возвышенных образов.

Ведь сколько раз за последние два десятилетия режиссеры или критики взывали в театрах к той изумительной простоте, которую проявляют наши герои, создающие нашу новую жизнь! Сколько раз призывали актеров и театры учиться этой простоте! И это, может быть, самая глубокая и основная черта русского искусства. Она же потрясает всех иностранцев, она потрясает нашу публику в самых лучших театральных представлениях. На этой простоте базируются самые лучшие наши актеры.

И подходя к прошлому, или к так называемым классикам, я не только не могу, но и не хочу отрешиться от этой основной, исходной плоскости моего художественного мышления. А наши — то ли недоверчивые, то ли недодумывающие, то ли шарлатанящие — деятели театра както очень легко отказываются от этой величавой, глубокой, суровой и в то же время поэтической, и в то же время насыщенной пафосом простоты.

В театральном искусстве драматургов вместе с замечательнейшими кусками, или пластами, или массивами (готов найти самые крупные и самые достойные выражения для драматургического дара проникновения в психологию, в характеры человеческого духа, в столкновения страстей — всего того, что не только создавало театральное представление, но и создавало жизнь людей) — рядом с этим все-таки на произведениях всякого драматурга есть печать театральных вкусов его эпохи, есть печать такой театральности, которая с течением веков обветшала. Все равно, кто бы то ни был — Эсхил, или Лопе де Вега, или Шекспир, или Шиллер. У Эсхила был театр на двадцать тысяч зрителей, и актеры говорили в рупор, и все условия сцены были такие-то и такие-то. Поэтому и

драматургия его направлялась вместе с потрясающим проникновением в человеческий дух и характер в сторону таких-то и таких-то театральных форм. То же самое — триста лет назад у Шекспира.

Наряду с тем, что в драматургии и сейчас является непревзойденным в смысле прекрасного, поэтического, в то же время ясного, простого психологического раскрытия человеческих страстей, проводится и театральная форма, для нашего искусства не только обветшалая, но, как дальше скажу, и определенно враждебная.

У нас при нашей склонности канонизировать, преклоняться перед авторитетом безоговорочно, примется за ересь то, что я говорил по поводу шекспировских сентенций, театрального резонерства, разрушающего жизненную психологическую ткань театрального представления, каким оно, по-нашему, должно быть сегодня, для нас, в нашу эпоху.

Это, бегло говоря, касается той части романтизма, которую несут драматурги. Но еще ярче обнаруживается несоответствие наших театральных стремлений и идеалов с тем актерским искусством, которое свойственно старому романтическому театру. Тут у наших критиков и театроведов встречаются особенно досадные ошибки, недооценки и непонимание.

Иногда мне хочется сказать по поводу всех этих восклицаний о романтическом театре: подумайте поглубже, и вы увидите, что вы просто-напросто хотите старого фальшивого актерского искусства. Вас еще обманывают великолепные актерские индивидуальности!

<...> Сравнение с Ермоловой... Ермолова с первых своих сценических шагов потрясла именно своей оторванностью от той искусственной декламационной школы, какая до нее проводилась такой великолепной актрисой, как Федотова, или таким замечательным, обаятельным актером, как Самарин. Гениальность Ермоловой сказалась с первых шагов именно в том, что ее сильный, возвышенный пафос, ее идеальный образ мышления проявлялся в такой простоте, которая прорывала по всем швам ложную, искусственную ткань, на какой создавалось представление классиков в Малом театре.

А если таким богатым индивидуальностям, как Федотова, удавалось преодолевать ложность чисто актерского искусства, то актеры менее одаренные схватывали именно ложную форму, против которой так горячо и восстал

Художественный театр. Нет, Художественный театр восстал не только против дурной театральщины, а и против напевности, искусственного повышения логического ударения в зависимости не от содержания, а от того, как красиво может зазвучать фраза; жеста, рожденного не живой содержательностью, психологической или характерной, а внешней красотой; против всего того, что создал — о чем придется еще много говорить — фальшивый театральный ренессанс; всего того, что было насаждаемо старыми актерами и театроведами, глядевшими на театр только как на искусство, которое не должно слишком уже напоминать жизнь, создававшими школы, где учили молодежь, калечили эту молодежь. Вот эти актеры, лишенные ярких индивидуальностей,— они уже опошляли такое искусство до скверной театральщины.

И Художественный театр, восставший против именно такого искусства, сохраняя любовь, преданность и уважение к самой сущности актерских индивидуальностей, старался найти свое русло и для того, что можно называть романтизмом. Почему Штокман не романтик?! Можно даже пойти очень далеко: почему сам Станиславский не романтик, сам, весь, в своей жизни! Чистейший романтик!

Я думаю, что недалеко то время, когда и слово это «романтизм» исчезнет из театрального лексикона. А пока люди, увлекаясь той обветшалой, ложной формой, о которой я говорю, несут ее без критики, без продуманности и в школы, стараются протащить ее и в радио. Вы послушайте, как иногда по радио читает, вероятно, какого-то плохого вкуса актер патетическое стихотворение. Нет возможности слушать, до чего это фальшиво! И всю мою горячность, на какую я способен, я хотел бы направить больше всего именно в сторону театральной педагогики. <...>

ИЗ СТЕНОГРАММЫ ВЫСТУПЛЕНИЯ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО НА СОБРАНИИ ТРУППЫ МХАТ 29 АВГУСТА 1940 ГОДА

1. БЕЗ ПОЭЗИИ НЕТ ИСКУССТВА

Не нужно бояться слова «поэзия», не нужно думать, что поэзия — это непременно лунный свет и фальшивая интонация, не надо бояться слов «подъем», «пафос», не нужно думать, что «подъем», «пафос» — это значит непременно ложный внешний прием, внешняя декламацион-

ность. Какой путь к тому, чтобы актер мог нести на сцену весь свой громадный пафос и мастерство, будучи вместе с тем уверенным, что он останется на сцене живым человеком? Следует иметь в виду, что речь здесь идет вовсе не только о драме, о трагедии. В том-то и заключается громадная сила русского искусства, что оно может охватывать поэтически самые будничные черты быта.

«Мертвые души» называются поэмой. Почему же Гоголь назвал это произведение поэмой? Не только потому, что тут дело сводится к знаменитой «Тройке». Не только поэтому. А потому, что в «Мертвых душах» в огромном поэтическом подъеме схвачена писателем-сатириком окружавшая его жизнь.

И когда я в «Мертвых душах» вижу Тарханова, я вижу, что он весь в подъеме. Его Собакевич живой, настоящий, не натуралистический. Этот образ поднимается до какого-то большого охвата целой полосы русской жизни.

Бывает, что я сержусь на Шевченко с тем же Тархановым в «Горячем сердце», замечая, когда они где-то пересаливают. Но я отхожу и говорю: этот Градобоев, эта Курослепова — образы настолько поднятые над жизнью, что они дают типы, достойные поэзии.

Без поэзии нет искусства. Но если бы искусством занимались мелочно, если бы актерские индивидуальности были бы крохотные, неспособные на яркую выразительную типизацию, вероятно, искусство таких актеров осталось бы на земле. А когда Москвин играет Епиходова или Опискина,— я уже не говорю о драме «Мочалки» или о царе Федоре,— моя мысль поднимается до тех высот, для которых существует искусство. И здесь поэзией охватывается весь быт.

2. НУЖЕН ЛИ НАМ «РОМАНТИЗМ»?

Многие говорят в последнее время: «Ах, романтика! Вот вы неспособны к романтике, к Шекспиру, к Шиллеру!» Такого рода «романтики» считают, что на сцене не нужен живой человек, а надо, чтобы актер как-то «пел, как-то декламировал*.

* М. Загорский выступил с утверждением, что единственный театр, который может сыграть Шиллера,— это Художественный театр. Это был для меня большой сюрприз.

У нас самый замечательный декламатор — это, конечно, Качалов. Настолько замечательный, что восемь-десять лет назад я говорил ему: «Как можно крепче этим займитесь, потому что вы на эстраде не меньше, чем Шаляпин поющий». Так изумительно он декламирует и Шекспира, и Маяковского, и Островского! Таких мало! Но тот же Качалов, когда он не в ударе, начинает прибегать к какому-то распеву. Я помню, на какой-то репетиции «У жизни в лапах» он заговорил слова своей роли... Я сижу в зале: «Василий Иванович, перестаньте шутить!..» Он остановился: «Я не шутил». Это значит, что там, в душе, у него было холодно.

А нам говорят, что на этом надо строить романтическое искусство!

. . . .

Мы сейчас приступаем к Шекспиру. И тоже будут говорить: где романтик Шекспир? Я отвечаю: у Шекспира есть вещи, с которыми мы не миримся,— это умерло. Театр Шекспира существовал триста лет тому назад, теперь у нас другой театр. Шекспир — величайший творец театрального самочувствия, театрального впечатления. У Шекспира сильное столкновение глубочайших страстей. Это все дорого. Но есть у Шекспира черты, которые я не принимаю. Почему современный театр всегда должен идти к Шекспиру, пусть и Шекспир к нему подойдет! Я беру от него только то, что никогда не будет мелко, и то, что не может быть фальшиво. Все то, что нам нужно от старого театра, от старой драматургии, возьмем, а что не надо — отбросим.

3. САМАЯ ВЕЛИКОЛЕПНАЯ РОМАНТИКА В САМОЙ ПРОСТОЙ ФОРМЕ

Все это время, все эти месяцы мы живем восприятием того, что происходит во всем мире. На наших глазах совершаются громадные события. Наши вожди направляют ход мировых событий с изумительной проникновенностью в исторические перспективы, с потрясающим чувством правды. И вот эти же люди занимаются самыми простыми, самыми будничными подробностями нашего быта, вникая во все самые мелкие детали дисциплины нашего труда. Не как дипломаты в министерских кабинетах, оторванные от народа и жизни, а как живые представи-

тели этого народа, часть этого народа, в два часа они обсуждают громадные мировые события, а в два с половиной — совещаются о том, как развивать стахановское движение, как наградить доярку или же как повести искусство такое-то, как поддержать летчиков таких-то. Они заняты *всей жизнью*. Разве это не романтизм? Разве мы не живем в самую яркую романтическую эпоху? А делают ее люди простые.

Мне восемьдесят второй год, сколько людей я на своем веку перевидал, людей разных рангов и положений! Но таких простых людей, как товарищи Сталин и Молотов, я никогда не встречал. И эти люди вершат громадные дела. Почему же, когда вы хотите воплотить образы этих людей на сцене, то получается, что они должны ходить особо, говорить особо и как-то «выкрикивать» особо? Для нас главное заключается в том, чтобы найти большое, яркое поэтическое воплощение этой простоты. Это есть наше искусство, и это есть наш романтизм. Это наша единственная дорога.

Наша дорога, дорога искусства Художественного театра,— это большая дорога всего русского искусства, честная, искренняя, простая, прямая. Наше искусство прямое, честное, искреннее, с громадным подъемом поэтического вдохновения, но непременно искусство живого человека, искусство без малейшего шарлатанства.

Идя к такому большому искусству, мы должны учиться у наших вождей, которые в своей могучей воле, мощной силе и необыкновенном внимании ко всей нашей жизни дают нам пример *самой великолепной романтики в самой простой форме!*

МЫСЛИ О ТЕАТРЕ

1

Я хочу говорить о трех восприятиях театрального представления, будь то спектакль или роль, о трех волнах, из которых создается театральное представление. И значит, о трех путях к нему:

социальном,
жизненном,
театральном.

Большею частью бывает так: театральное представление или социально и жизненно, но не театрально, то есть благополучно в нем и идейное содержание, и жизненная правдоподобность, но оно лишено того радостного возбуждения, которое существует в самой природе театра;

или оно жизненно и театрально, но не социально, то есть и правдиво, и радует как искусство, но лишено идейного стержня;

или оно социально и театрально, но не жизненно, то есть ясна и ярка идея общественная или политическая, притом представление сценически эффектно, производит впечатление, но выдумано, неправдоподобно.

В идеале же только соединение всех этих восприятий дает полноту художественности, создает полноценное театральное произведение.

Разберемся в каждом восприятии отдельно, а потом будем думать, какая из этих волн важнейшая и как достигать синтеза их?

Так вот, первое: социальное восприятие. В первые годы революции на эту сторону театрального произведения было обращено особое внимание. И это понятно. Проведение революционных идей в жизнь должно было идти по всем фронтам бытовой жизни, по всем фронтам культуры и ее насаждения. Театру не только нельзя было миновать эту задачу, а, наоборот, следовало с особой энергией, силой взяться за ее выполнение. Тут можно было бы поставить нотабене* и много говорить о роли театра в жизни населения вообще, о том, что театром проводились решительно все политические, общественные течения жизни. До революции эту сторону произведения мы называли «идейностью», но понимали это слово достаточно абстрактно, и оно могло увести в такие дебри или, наоборот, в такие заоблачные выси, что общественное значение произведения тускнело и притуплялось. В этом смысле слово «социальность» настойчиво звенит современностью.

Вот тут, в этом различии понимания «идейности», и находится зародыш заблуждений, с которым совершенно необходимо считаться всякому создателю спектакля. Если на краю одной стороны находится туман, заоблач-

---

* Нотабене (*лат.*) — примечание, требующее особого внимания читателя.

ные выси, которые притупляют общественную линию спектакля, то на другой стороне, то есть там, где требуется заостренность социальных идей, можно впасть в так называемую плакатность, которая будет уже вредить общему художественному построению спектакля.

Значит, и те создатели спектакля, которые попадали в туманные выси «вечных идеалов» человечества, грешили перед искусством, утрачивая глубокую правдивость и жизненность образов или театральность. И те горячие умы, которые заостряли вопросы социальности, впадали в другую ошибку, когда делали театральное произведение плакатным, потерявшим самую сущность законов театра.

Я думаю, что было бы ошибочно искать и так называемую золотую середину. Золотая середина, на мой вкус,— явление всегда в искусстве вредное. Едва ли не первая формула моего театрального искусства: на сцене ничего не может быть «чересчур». Если зерно, основная задача и глубинное сквозное действие взяты и направлены верно, то никакая яркость театрального выражения не будет чрезмерной, не будет «чересчур». А если в основном темперамент спектакля, актеров, режиссуры направлен в неверную сторону, то даже не особенно яркое проявление темперамента может показаться преувеличенным. Поэтому, когда раздаются критические возгласы: «Да, это хорошо, но это слишком!», то это просто означает, что что-то взято неверно. Золотая же середина — это ни горячо, ни холодно.

Я смотрю на дело так. Создатель спектакля — режиссер или актер — должен быть сам по себе, если можно так выразиться, социально воспитанным человеком, независимо от того материала, с которым ему приходится иметь дело. Когда он начинает работу, он и как художник, и как гражданин, и просто как член человеческого семейства должен обладать чуткостью в вопросах этики, идейности, политической устремленности, гражданственности, что и составляет сущность социальности. Я сам таков и иначе не умею подходить ни к каким вопросам жизни, или культуры, или искусства. Я вовсе не заставляю себя не забывать об этом. Если я сам таков, то какое бы явление жизни я ни брал материалом для своего творчества и в какую бы форму ни облекал свое восприятие и вставшие передо мной задачи, я всегда отвечу на требование социальности.

Если я не обладаю даром художника и если я все же понесу свои мысли и переживания на кафедру, на ораторскую трибуну, то я могу в зависимости от моего ораторского дарования производить той или иной силы впечатление, исполняя при этом необходимую в общественной жизни работу. Но это не будет искусство. Если же я художник, одаренный и социально воспитанный, если я обладаю даром заразительности, тем, что называется талантом, если жизненные явления я превращаю в произведения искусства, то я непременно буду жить как художник в течение всей своей работы, в течение создания образа и завершения его и жизненностью и театральностью, и тогда социальность как важнейший элемент произведения искусства займет свое место. И не понадобится разговаривать о «чересчур», или о «золотой середине», или о «туманных высях», или о плакатности — обо всем том, что нарушает гармонию целого.

Помню, до каких крайностей доходили в первые революционные годы. Даже в высшей степени почтенные люди предъявляли к искусству явно односторонние требования. Например, резко осталось в памяти: МХАТ возобновил в новой постановке «Ревизора». И появилась статья, большая критическая статья театрального критика Блюма, который резко нападал на постановку. Самый основной его упрек заключался в том, что спектакль идет под сплошной хохот. Он возмущенно писал: «Как мог театр допустить такую интерпретацию гоголевской злейшей комедии! Надо, чтобы публика сидела, возмущенная взяточником Сквозник-Дмухановским и другими...» Вот до какого абсурда можно дойти, стремясь искать в театре непременно ответа на те или иные идеи, целиком охватившие критика. В этом заблуждении критик все забывает: и задачи самого Гоголя, и глубочайшее значение смеха в театре, и законы реализма, установленные автором — создателем реалистического театра, и актеров, вдохновенно следующих за автором, и даже просто огромную культуру самого МХАТ, к которой нельзя было относиться так с кондачка.

Эта критика Блюма тогда вовсе не составляла исключения. Я мог бы припомнить множество таких грубейших ошибок. И требовалась величайшая осторожность, я бы сказал — мудрость режиссуры или администрации, для того чтобы взять от подобной критики нечто существенное и не поддаться фальшивому, хотя и горячему убеждению.

2

Когда я беру такой порядок: первое — социальное, второе — жизненное, третье — театральное, с моей стороны нет какой-нибудь определенной установки. Но считаю, что жизненное содержание в произведениях сценического искусства является самым богатым, самым старым и возбуждающим самые спорные вопросы.

С подражания жизни начался театр. Внимание актера, автора во все времена театра устремлено было всегда именно на эту сторону. В первую очередь — на эту сторону. Это рождало множество вопросов: какой жизненный материал достоин драматической обработки, а какой считается низменным? Какой дышит правдой, а какой неубедителен? В какой мере театр должен захватывать жизненные краски для того, чтобы оставаться театром, а не романом или повестью? Что такое психологизм, натурализм и другие «измы»?

Попробуем разобраться в том, с чем мы встречаемся на каждом шагу в репетициях, в подготовительной работе. Во-первых: резкое различие между жизненным и житейским. Во-вторых: это житейское надо понимать не как бытовое. Говорю так вовсе не из желания обесценить этот материал. Быт, если его брать как главнейшую задачу, конечно, приводит к так называемому натурализму, то есть к изображению жизни без социального подхода. Но быт во все времена был, по-моему, есть и будет одной из привлекательнейших сторон в искусстве. Я даже плохо себе представляю, как можно получить полноценное радостное впечатление от театра без того, чтобы со сцены не веяло тем, что называется бытом. И всякий из нас легко припомнит множество театральных впечатлений, где нас радовало меткое актерское использование бытовых черточек. Такой театр, как Театр сатиры, можно сказать безошибочно, только и держится именно на этом метком, ловком, умном охватывании житейских мелочей. И пренебрежительно относиться к этому, гордо отталкивать — вовсе не значит быть на высоте искусства. Но когда драматург, театр, актер на этом и останавливаются, ограничиваются той художественной радостью, которую они приносят, изображая быт,— это, конечно, значит, что они снижают значение театра до бесполезности, до пустой забавы. Жизненное содержит в себе житейское только как неисчерпаемое богатство подробностей, как частичные краски, которые помогают приблизить важ-

нейшее содержание к зрителю, придать важному больше убедительности. Жизненное можно было бы лучше всего определить как правду, человеческую правду. Отсюда психология, психофизика, бури человеческих страстей, столкновения этих страстей в сюжете, содержащем драматический конфликт. Следовательно, это область, больше всего захватывавшая великих драматургов, поэтов всех стран и веков, начиная с древнейшей драматургии две тысячи лет тому назад. И так как эта область совершенно неисчерпаема, и так как она является основой всей жизни, всех гражданских, семейных, общественных взаимоотношений, то понятны и вечные споры о том, что такое настоящая жизненная правда.

Московский Художественный театр очень усиленно обвиняли в так называемом психологизме — в том, что психология ставилась в его работах на самое первейшее место в ущерб не только социальности, но и театральности. Может быть, в этих обвинениях была частица справедливости. Но по временам некоторые нападки настолько обострялись, что доводили почти до нуля необходимость психологии. Для меня лично без психологических импульсов, без психологических толчков нет театрального искусства. В какой мере надо психологией пользоваться — это уже зависит от вкуса, от гармонии всех частей.

На мой взгляд, этот вопрос стоит особенно остро в сценическом музыкальном искусстве, то есть в опере или в музыкальной драме. Оперное искусство, как оно еще существует в громадном большинстве театров, по-моему, почти отвергает психологию. То есть, может быть, певцы, режиссеры, дирижеры и утверждают, что психология необходима для исполнителей, в особенности для певца, но в громадном большинстве случаев это только слова. На самом деле как только певец начинает проводить свое музыкальное и вокальное искусство, он очень быстро, может быть незаметно для себя, увлекается этой своей задачей, обращая все произносимое со сцены в фикции, лишенные психологического содержания.

Для меня никакая форма сценического искусства не имеет права отвергать область психологии, будет ли это художественный реализм, будет ли это нечто приближающееся к символизму. За все сорок с лишним лет работы Художественного театра мне и Станиславскому приходилось сталкиваться непрерывно со всеми этими вопросами. У меня выработалась даже такая формула для спектак-

ля: не реалистическое направление, а реализм, отточенный до символа. Это, в сущности говоря, наиболее утонченное искусство. Но уже потому, что в зерне его есть реализм, оно заставляет еще больше искать и утверждаться в психологической правде. К примеру, «Вишневый сад» Чехова — это, в конце концов, какая-то лирическая песня. Вещь написана не стихами, и тем не менее язык исполнен грации, своего очень тонкого ритма. Язык не узко бытовой, не чисто прозаический. И люди не вульгаризированно-бытовые, а как бы являющиеся символами целых плеяд. И тем не менее как произведение сцены «Вишневый сад» должен быть совершенно реальным. Люди должны быть совершенно живыми. Совершенно живыми — это значит: каждое их движение — ясное, простое, жизненное, даже житейское. Говорят они совершенно просто, так, как говорят люди в жизни. Их вспышки, или слезы, или смех — все это дышит такой жизненностью, какая окружает вас и всех купающихся в быту. И комната живая, очень правдивая, с потолком, с открывающимися и закрывающимися окнами и дверями, отнюдь не картонными. И так далее. И, однако, все вместе взятое, все это житейское, реальное поднимает нас в какую-то область, какой мы не встречали в нашей бытовой жизни, насыщено тем, что мы называем поэзией. Все это заражено поэтическим настроением, поэтическим подъемом автора.

. . . .

Если психология не приносится в жертву ничему постороннему, то есть ни актерскому капризу, ни вульгарному социологизму, если актеры с их руководителем охвачены тем подъемом, который можно назвать поэтическим, то есть чутким пониманием настроения автора, честным и глубоким исканием внутренней правды, и если при этом их специальные артистические данные — дикция, пластика, мимика — хорошо разработаны и подчиняются главной внутренней художественной задаче, то сценическое произведение, оставаясь совершенно реальным, будет избавлено от натуралистических мелочей и будет приближаться к символизму. Нет пределов для раскрытия всех сторон этого *жизненного,* когда искусство пользуется им как своим материалом.

То, что я сейчас набрасываю, в сущности говоря, может быть подробно разработано в целой книге. Тема

так же неисчерпаема, как неисчерпаема человеческая психология. Без этого, еще раз повторяю, для меня искусства нет.

3

Хотя «жизненное» мы еще не кончили, попробуем остановиться на третьем отделе — «театральном».

У нас достигнуто общее понимание ряда определений в искусстве, но смысл такого самого простого слова, как «театральное», далеко не всегда и далеко не для всех одинаков.

Я много раз говорил о том, что можно построить великолепное, прекрасное здание, прекрасно его осветить и отопить, собрать оркестр, художников, назначить великолепного администратора, директора,— и все-таки театра не будет. Будет только здание, хорошо обслуживаемое. А вот на площадь придут три актера, положат на землю коврик и начнут играть — и театр уже есть. Это и есть самая сущность театрального представления.

Если обратиться к истории зарождения *театрального* в человечестве — в мистериях, в драмах и комедиях древних греков, может быть, даже в представлениях индийских народов, где действующими лицами являлись боги,— во всем этом, несомненно, было стремление человеческого духа к подражанию жизни, более того, к выполнению каких-нибудь заданий жизни, заказов жизни в области морали, этики, государственных, семейных отношений и т. д. Для этого и народилось глубочайшее содружество актеров и драматургов; а уже потом появились придаточные искусства. В театре появились художники, музыканты, техника начала развиваться все острей, все тоньше. И все эти стремления велись к тому, чтобы сделать как можно острее, глубже, эффективнее впечатление театрального представления на зрителя. Но самое основное содержание театрального представления заключалось в том, чтобы отражать столкновения человеческих страстей, показывать человека со всем богатством содержания его природы, раскрывать жизнь человеческого духа.

В чем же природа театра? Чем определяется одно из трех восприятий сценического произведения — театральное восприятие?

Представьте себе такую картину. Идет балет «Лебединое озеро», адажио второго действия. Огромный, великолепный зал, до отказу, как говорится, набитый зрителями. Играет одна скрипка — с легким, почти воздушным сопровождением нескольких струнных, и танцует одна балерина,— кордебалет вместе с декорацией просто почти неподвижный фон. Только — балерина и скрипка. И не слышно дыхания тысячи восьмисот человек, и проносится веяние тех секунд — трех-четырех-пяти,— которые и составляют самое зерно театрального восприятия, секунды того вдохновения, какое, кажется, нельзя приобрести никакими усилиями и никакой техникой, секунды того охвата, ради которого существуют и это роскошное здание, и директор, и художник, и осветители,— словом, три тысячи человек коллектива Большого театра. Так вот, три тысячи человек работали над этим спектаклем, а в конце концов самое глубочайшее волнение получено от одной танцовщицы и одного скрипача, исполнявшего музыку, созданную Чайковским. Правда, для того, чтобы эта балерина производила такое впечатление, она должна была чуть ли не с детского возраста развивать технику своего танца. Но... завтра этот же танец будет проводить другая балерина, обладающая не меньшей силой техники, и будет так же виртуозно играть скрипка ту же музыку Чайковского. А те секунды, которые были вчера, все же не создадутся.. Не хочу называть имен.

. . . .

Театральным людям известны мои двадцати-с-лишним-летние споры о том, что такое опера. Все знают, что я называю старую оперу концертом ряженых певцов. Замечательные голоса, великолепный оркестр, великолепный хор, тонкий и остроумный художник, прекрасные костюмы... И все-таки, по-моему, театра нет, потому что нет живого человека на сцене, нет живых страстей. Есть прекрасные певцы, которые нарядились в костюмы данной эпохи и замечательно поют, стоя большею частью перед рампой и производя неестественные для человеческого существа жесты. Никаких столкновений страстей на сцене на моих глазах не происходит. Во всяком случае они меня совершенно не затрагивают. К тому же исполнители этого и не желают. Все их внимание, все напряжение направлено на виртуозность специально-вокального их искусства. То же самое проделывает и оркестр. И мы ув-

лечены только пением, только музыкальностью — и остаемся совершенно равнодушными к тому, кто победит, скажем, в столкновении за любовь Радамеса — Аида или Амнерис. Разве мы знаем, что драма Джильды происходит оттого, что герцог ее изнасиловал? Спросите любого видевшего «Риголетто», обратил ли он на это внимание, и он честно скажет: нет. А между тем в этом вся драма пьесы «Король забавляется», по которой написана опера «Риголетто». Сказочное волнение Руслана и Людмилы или Снегурочки и Купавы нас нисколько не трогает. Все это дешевые краски и декорации. Мы ждем только великолепной музыкальной интонации, «си-бемоль» тенора или «до» драматического сопрано. Это не театр, это — концерт. Публика даже не замечает, что Снегурочка — очень крупная, увесистая певица, обладающая замечательным колоратурным сопрано, но в то же время обладающая такой фигурой, которой для того, чтобы растаять, понадобилось бы значительно больше времени, чем дано композитором. Будь это в концерте, там об этом не нужно было бы думать, но в театральном зале публика не только слушает музыку, но воспринимает и то, что на ее глазах *происходит*. Но что делать театру, когда у него первый тенор — маленький толстый господин? Вот все вы, вероятно, много раз с увлечением слушали пение тенора Джилли, чудесного итальянского певца. Я его видел, два раза его слушал. Почему-то все время он мне напоминал зубного доктора. Маленький, толстенький, с животиком, он ходил по сцене, играя Андрэ Шенье, с замечательным равнодушием ко всему, что предполагается в сюжете этой оперы.

Я сейчас не буду говорить о всей моей борьбе с этим и о достижениях моего Музыкального театра. Мы пришли к тому, что в нескольких, может быть, всего в пяти-шести спектаклях, Музыкальный театр есть *театр*. И поэтому мой театр я называю музыкальным, а не оперным.

Мысленно перебираю примеры для определения понятия «театральность», законы, которые театральности приписываются. И думаю: до какой же степени наши театроведы и литературоведы плохо, невдумчиво занимаются именно природой театрального искусства! Вот вам пример. Был юбилей Шекспира. У нас во всех журналах и газетах появились огромные, великолепные литературные статьи, великолепные исследования о творчестве великого поэта. Я утверждаю, что я не встретил ни одной

статьи о том, что такое Шекспир-драматург. Шекспир-поэт, Шекспир-писатель елизаветинской эпохи, близок он нам или не очень близок,— на эти темы написано очень много. Но о Шекспире-драматурге не было ни одного слова, тогда как знаменит он больше всего как театральный писатель.

4

Почему вопросы, проблемы театральности возбуждают так много споров? Никто ведь не отвергает глубоких основ театра. То радостное волнение, какое охватывает зрителя в театре, неизменно остается целью всяких театральных направлений, как бы они ни были противоречивы, как бы они ни были противоположны друг другу. И, однако, споры не прекращаются. Вопрос сводится к проблеме художественного вкуса, разных степеней культуры театральных зрителей.

Театр, может быть, единственная область не только в искусстве, но и в жизни человеческого духа, к которой считается позволительным обращаться с самой беспардонной критикой. Тут всякий считает себя непогрешимым судьей. Вот выхожу из театра вместе с публикой после спектакля «Синяя птица» и слышу, как восьмилетняя девочка, держась за руку матери, очень горячо говорит ей: *«Потом, знаешь еще что ужасно глупо в Художественном театре»,*— и начинает говорить о чем-то, что ей не понравилось. Сын Качалова, когда ему было лет семь, у меня в доме, после «Синей птицы», мрачно говорит о сцене привидений: «Совсем не похоже». Вот, видите ли, у него тоже какое-то свое представление о привидениях было, и так как на это представление театр не ответил, то он уже его не принимает.

Как это ни кажется парадоксально, но такая свобода критики идет от ребенка по всем возрастам. Может быть, только к очень почтенному возрасту человек становится несколько осмотрительнее в своих критических замечаниях.

С другой стороны, важнейшей причиной всей дискуссии служит, как, впрочем, и во всех других областях человеческого общежития, обветшалость форм. Во всяком явлении застой приводит, как бы сказать,— к заплесневелости в области обычаев, привычек. Как броненосец, очень долго стоящий в водах, покрывается ракушками таким толстым слоем, что теряет способность быстро

двигаться, так и обветшалые формы театра теряют убедительность, вследствие чего внутренним задачам театра, актера, автора и режиссера становится все труднее завоевывать внимание зрителя. Словом, произведения искусства становятся несвежими, затхлыми. Театральность, сверкавшая в какой-то период особого расцвета искусства, его роста, его усовершенствования, начинает вырождаться в театральщину.

В чем выражается эта театральщина? Об этом говорилось много, и я писал в своей книге «Из прошлого», и еще ярче и лучше писал об этом Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве». Против этой театральщины, против скопления старых, обветшалых приемов, за которыми утратилась не только свежесть мысли, но даже и простые замыслы, и восстал сорок три года тому назад Художественный театр.

Я вижу три области театральщины: режиссерскую, актерскую и авторскую. И каждая из них играет большую роль. Режиссерская — потому, что зритель столько же слушает во время спектакля, сколько и смотрит. И вот искание средств для того, чтобы возбудить в зрителе радостный театральный подъем, и составляет материал режиссуры. Избитость же театральных эффектов обращается в театральщину. Чем ниже культура театра, тем, конечно, грубее приемы режиссуры. Даже в театре, где искусство актера на довольно высокой ступени и внутренние задачи спектакля доходят до зрителя и разумно, и властно, и свежо,— даже в таком театре очень легко встретить театральные эффекты чрезвычайно низкой пробы. Вот на сцене толпа ждет героя. И вместо того, чтобы найти жизненное ожидание толпы, жизненную или даже житейскую обстановку, режиссер прибегает к пушкам, музыкальной трескотне барабанов и фанфар для того, чтобы выпустить героя, хотя обстановка, сопровождающая этот выход, не имеет ничего общего ни с фанфарами, ни с пушками. А пойдите-ка, скажите этому режиссеру, что это безвкусно, грубо. Он вам на это ответит самой простой вещью: «А публика аплодировала этому эффекту!»

Аплодировала не публика, а несколько непосредственных зрителей, которых еще удивляют вот такие дешевые внешние эффекты.

По этой линии, так сказать внешне-режиссерской, велась самая сильная борьба, в особенности именно со стороны Станиславского. Опять-таки подробно на этом

останавливаться некогда, потому что сюда войдут и художник вместе с театральными живописцами, и освещение, и эффекты звуковые, и одна из самых важных областей театрального представления — так называемые «народные сцены», которые в громадном большинстве театров до сих пор находятся в зачаточной стадии.

Другая область театральщины, более глубокая и наиболее нас интересующая,— это актерское искусство. То актерское искусство, которое идет не от жизни, а от сценического трафарета. Актер этого направления ищет отклика на задание автора не в своей индивидуальности, не в своем восприятии жизни, не в своем опыте, а в сценическом выражении, которое существует сотни лет. Такой актер не владеет своим темпераментом, а темперамент *им* владеет. Основное стремление всего его физического существа — не глубокое, честное искание правды, а искание путей произвести впечатление, понравиться. Это актер, который не нашел себя в авторском образе, актер, для которого слова автора не стали своими словами. Он прибегает к пафосу, не имеющему ничего общего с жизненным пафосом. Его пафос — только фальшивое создание двухсотлетней театральной давности. Его пластика— не одно из вспомогательных средств к созданию образа, нет, она воспитана в нем для жеста или позы нарочито красивой.

В борьбе с актерской театральщиной нужно опираться в первую очередь на школы, на молодые кадры, не очень веря в то, что актеры старого направления, будь они даже сами по себе великолепные индивидуальности, способны пойти по новому пути. Многолетняя театральная практика слишком закрепляет в актере привычки, которые он не в состоянии устранить.

Нет никакого сомнения в том, что Художественный театр достиг очень широкого распространения своей идеи актерской культуры по всему театральному фронту, не только Советского Союза, но и Европы и Америки. Шло это с огромными трудами, с борьбой против консервативных нападок, с борьбой против материальных трудностей, даже с борьбой против соблазнов в самих недрах *этого* театра. И до сих пор рядом с несомненно утверждающимися новыми, свежими канонами искусства Художественного театра у нас порой проявляются самым откровенным образом те закостеневшие приемы, которые мы называем штампами.

Но и в первой и во второй области, когда дело доходит до работы, у меня всегда возникают опасения: как бы, борясь с театральщиной, не убить театральность, борясь со штампами, вырывая их из актерского арсенала средств с корнем, с кровью, как бы не поранить живое творческое существо актера.

Третья область театральщины — авторская — имеет огромное значение уже потому, что если режиссер часто ломает авторские замыслы, то актер как-то невольно, хотя бы даже потому, что он выучивает текст наизусть, заражается авторскими заданиями.

В русской драматургии, в которой, в сущности говоря, эпохи театров делали авторы, [...] реализм на сцену просачивался медленно. Вот чуть-чуть — в «Недоросле», вот «Горе от ума», пушкинский «Борис Годунов». Потом, как бы одним гигантским, мощным взмахом — Гоголь. После него, опять-таки медленно по каким-то небольшим приемам, небольшим сценам кое-где реализм начал проявляться в формах, еще более приближающихся к жизни. Но вот пришел Островский... Много десятилетий «царство Островского» охранялось от старой театральщины, но — незаметно для всех театров — и от каких-нибудь новых течений. Театры не реагировали на них. В то же время Островский начал терять в театре глубокую сущность своих гениальных черт, потому что сценическое воплощение его начало штамповаться.

Появляется Чехов. Удар сильнейший по всей «театральщине». В то же время — борьба уже со штампами театра Островского. И опять-таки принимает Чехова только небольшая кучка увлекающихся новым искусством. Сейчас мы все находимся на высоте понимания Чехова — поэта и бытописателя.

Тут у меня идет опять целый ряд спорных вопросов театральности.

Театр, работающий непрерывно над исканием новых форм, театр, главная традиция которого заключается в том, чтобы его атмосфера была всегда свободно-художественной, театр, не позволяющий себе замыкаться в одном направлении,— может быть, такой театр именно в области театральности больше всего стремится преодолевать привычки? Ну, скажем так. Вот был драматург, слывший великолепным знатоком и мастером сцены,— Виктор Крылов. Он считал, что акт должен идти полчаса. Когда он читал пьесу, то клал перед собой часы.

И если он читал двадцать три минуты, то потом искал, где бы вычеркнуть текста на одну минуту, потому что то, что читаешь двадцать две минуты, будет идти полчаса, а при двадцати трех минутах уже несколько минут получатся сверх получаса лишними. Такого мнения держались очень долго. И даже Чехов говорил, что акт не должен идти больше, чем полчаса.

А Художественный театр поставил «Братьев Карамазовых», в которых одна сцена идет час двадцать минут, а другая десять минут или даже семь. Потому что законы театральности Художественного театра были таковы: скучно не то, что длинно, а то, что скучно. Можно было, чтобы сцена «Мокрое» шла час двадцать минут,— и напряжение театра было непрерывно потрясающим, и время не казалось длинным. А короткая сцена была такой же сильной — и не казалась короткой.

Можно привести множество примеров театральных приемов, которые сорок лет тому назад, тридцать лет, двадцать лет тому назад люди назвали бы несценичными.

Мы в Художественном театре дошли даже до такой формулы: где будет *театральное* в постановке, над которой мы сейчас работаем, мы еще не знаем. Театральное придет от самой работы. Вещь станет театральной после нашей работы. И если мы пойдем по линии внутренних столкновений, внутренних сцен, внутренней гармонии,— все части получатся театральными. Если мы почувствуем, скажем, что какой-то акт не имеет конца, как-то лишен точки, то тут мы найдем, как использовать и актерское творчество, и авторский текст, и сценические декорации, и свет. И все вместе даст нам возможность получить эту точку.

Я должен сказать, что театральность по самой своей природе не диктует никаких законов для искания средств воздействия на публику.

5

Театр живого человека — что это такое? Попробую ответить сравнением. Я считаю самым высоким выражением современного спектакля, как у нас говорят — потолком театрального искусства, два спектакля Художественного театра: «Враги» Горького, а в особенности «Три сестры» Чехова в последней постановке.

. . . .

«Враги» и «Три сестры» я считаю совершенными спектаклями театра живого человека.

Что значит — живой человек? Это значит: когда я вижу, что он пьет, я верю, что он действительно что-то выпил; когда он молчит — понимаю, почему он молчит; когда он говорит, я верю, что он знает, кому он говорит; когда он смеется, я верю, что ему действительно смешно; когда он плачет, я верю, что он растроган до слез; когда он двигается, мне понятно каждое его движение; когда он говорит, что сегодня жара, я вижу, что жарко и ему, или когда холодно, я вижу, что холодно и ему; когда он испугался, я вижу, что он испугался, а не сыграл этот испуг. Я вижу перед собой живого человека в определенном данной минутой физическом самочувствии. И тогда все его переживания я нахожу совершенно естественными, а не сыгранными, не такими, за которыми видно искусство актера.

Вот актриса играет Наталью Дмитриевну в «Горе от ума». Так как она играет светскую даму на балу, то по трафарету ей полагается обмахиваться веером. И вот она, обмахиваясь веером, говорит: «Ах, мой дружочек, здесь так свежо, что мочи нет».

Или — у нас во всех старых театрах, а в особенности в оперных, вы постоянно наблюдаете, как люди берут бокалы (при этом вы видите, что они деревянные), взмахивают ими, провозглашая тосты,— и для меня, наблюдательного зрителя, ясно, что или в эти бокалы ничего не налито, или что от такого взмаха все вино должно вылиться. Затем актеры прикладывают эти бокалы к губам, делая вид, что пьют, и продолжают говорить или петь, даже не изобразив глотка. Или — идет сцена драки, но вы ясно видите, что люди скорее боятся немного ушибить друг друга. Разве только когда целуются, в особенности в кино, то стремятся производить впечатление самого настоящего поцелуя. Может быть, оттого, что тут не требуется никакого искусства.

Пример наиболее тонкого понимания физического самочувствия — третье действие «Трех сестер». Улица еще в огне: большой пожар. Проходит несколько сцен. Время близится к четырем часам утра. Пожар стихает. Переполох в доме Прозоровых, который не горел, проходит. Всех охватывает какое-то предутреннее утомление после пережитого. И одним хочется спать, другие уже дремлют, а третий (Вершинин), наоборот, взвинчен, ему

все хочется говорить, крепко жить. Очень жизненное, но не легко уловимое физическое самочувствие, превосходно ощущаемое автором. И этим самочувствием должны быть охвачены актеры. Это очень не легко. Требуется не только репетиционная работа, но даже вообще воспитание актера, его сценическая культура. И дальше: уже сильно светает; все разошлись; доносятся звуки проезжающих с пожара бочек; Ольга и Ирина за ширмами, на своих постелях... их голоса уже не могут быть такими же бодрыми, какими они были во втором или первом действии. Вот тут и режиссером, и актрисами, и монтировочной частью должно быть дано настроение всей этой сцены, заканчивающей третий акт.

Художественный театр с этого начал — с утверждения на сцене живого человека. Художественный театр провозгласил лозунг: от жизни, а не от сцены; от наблюдений, впечатлений, изучения жизни, а не от сцены, не от установленных трафаретов. В этом заключалась его революционная задача, с нею он пошел на ярую борьбу со старыми театрами, с теми обветшалыми старыми сценическими трафаретами, которыми театры были полны. Трафареты родились в школах. В школах учили, как играть ревность, как играть веселость, как смеяться, как плакать, как объясняться в любви, как пугаться,— несложная гамма человеческих переживаний, для которых у актера на протяжении двух-трех столетий выработались установленные приемы. Этим приемам и учили. И все должны были играть одинаково. Существенная разница была, значит, в индивидуальности актеров. Один актер обладает большим обаянием, другой — меньшим, один заразителен в драматических движениях души, другой — в комических. И так далее.

Художественный театр со своим революционным лозунгом, как совершенно естественно для всякого борца, где-то, может быть, впадал и в преувеличения. Так, в чеховском спектакле «Дядя Ваня» казалось, что театр обращал больше внимания на занавеску, которая колышется от ветра, на звуки дождя и грома, на стук падающего от ветра горшка с цветами, чем на глубинную простоту чеховской лирики. Разумеется, он не был исключительно натуралистичен; разумеется, он сливался с настроением чеховской поэзии, в особенности позже, от спектакля к спектаклю, когда все актеры сливались в общей атмосфере чеховской лирики. Но, желая утвер-

ждать жизненность всех мелочей, он, может быть, отдавал больше внимания житейским, бытовым мелочам, чем, скажем, той тоске по лучшей жизни, которой проникнуты драмы Чехова.

Вся деятельность Художественного театра должна заключаться, во-первых, в нахождении приемов жизненности на сцене, в утверждении их и в развитии, во-вторых — в отходе от преувеличений, в углублении содержания. А для меня лично в последние пять-шесть лет встала и новая задача — очень крепко, требовательно бороться с тем, что в самом Художественном театре уже заштамповалось, когда источники, диктовавшие когда-то новые приемы в темпах, в паузах, в речи, обратились в формальность.

И кто бы посмел сказать теперь, что во «Врагах» Горького неярка идеология, что там не рельефно обозначены два враждебных лагеря, предвещающих революцию, или что в «Трех сестрах» Чехова не звенит его тоска по лучшей жизни, или что бытовые подробности лишены здесь поэтического подъема, или что речь звучит вульгарно?

Зачем нужно, чтобы в театре был живой человек? Вот вопрос, который непременно ставят поклонники театра, избавленного от такой близости к жизни, театра, приближающегося к старому, театра, только слегка отражающего жизнь, защитники «театральности», как ее понимали в старину. На этот вопрос есть очень серьезный и очень важный ответ. Это нужно для того, чтобы зритель или читатель мог воспринимать во всей полноте и идеологию и психологию видимых или читаемых произведений. Нужно для того, чтобы он почувствовал близость их содержания к его собственной жизни.

К примеру: писатель такой-то. Очень крупное имя. Слывет даже мастером живописания. Вот он описывает природу. Превосходный подбор великолепных, красивых слов, чудесно звучащие фразы, целые страницы описания, скажем, лунной ночи. Читаешь, удивляешься... Но чувствуется, что автор хотел именно поразить, удивить, показать, как он восхищался такой ночью. «А у Тригорина... на плотине блестит горлышко разбитой бутылки, и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова». Это — Чехов. Потому что Чехов скажет об осеннем ли пейзаже, вечере ли, сумеречном ли утре или заре такими образами или словами, которые читателю сразу

же напомнят его собственные переживания и моментально приблизят течение рассказа.

То же можно сказать и о людях. Настоящий живой писательский талант находит какие-то две-три черты, которые делают действующее лицо простым, живым, понятным и близким. От этого и происходящие между действующими лицами конфликты становятся убедительными, от этого и идеологические выводы становятся значительными.

В старом театре, когда Шиллера, Гюго играли первоклассные актерские индивидуальности, обладавшие горячим темпераментом, великолепной дикцией, пластикой, представления носили характер красивого поэтического подъема, красивых волнений — в хорошо освещенном зале, полном дам в бриллиантах и богатых мехах, мужчин, проводящих в театре часы между обедом в гостях и ночной жизнью клубов. И вот на сцене разворачиваются в прекрасных стихах картины революции, а вся эта зала, представляющая в самой своей сущности объект революции, аплодирует и восхищается. И грубейшая ложь не чувствуется. Обе стороны друг другом чрезвычайно довольны: актеры — воображая, что они охвачены самыми смелыми стремлениями к свободе, самыми дерзкими замыслами и горячей преданностью революции; публика — испытывая удовольствие от того, как великолепно играют актеры, а где-то бессознательно чувствуя удовлетворение от того, что вся эта революция только на сцене, только в красивых стихах, а не на самом деле. Вот эта лживость происходила именно оттого, что актеры шли не от жизни, не от глубокого понимания революции, не от глубокого понимания всего значения свободы, не от трагедии страшных явлений, через какие человечеству надо проходить для завоевания этого права свободы, а жили красотой стиха, красотой позы, красивой декламацией, воображаемой горячностью. Вот в этом, в сущности говоря, ужас театральной лжи.

И что же? Когда революция пришла, то не только вся эта блестящая зала разбежалась, стараясь укрыться от революции, но и многие из этих вдохновенных исполнителей-актеров не приняли революции. И потребовались годы убеждений для того, чтобы эти актеры, в сущности говоря, прекрасно расположенные к принятию глубочайших идей революции, всмотрелись в нее и в себя и стали ее приверженцами.

6

. . . .

Чего ищет молодое существо, стремящееся в театр? Чего оно ищет в жизни или у руководителей, или даже в своих мечтах? Ищет, чтобы его научили, как играть на театре, чтобы оно могло дать простор всем тем жизненным переживаниям, которые всегда ему казались особенно блестящими, интересными, эффектными, достойными сценического воплощения.

Есть французская театральная поговорка: всякое произведение искусства хорошо, кроме скучного. Это опять-таки говорит о том, что раз сценическое произведение не театрально, то оно уж неполноценно. Но можно ли мириться с театральным искажением правды? Можно ли считать серьезным делом, если театр в красивой форме, в волнующей форме проводит психологическую жизненную ложь? Не является ли он тогда вредным?

Я знавал очень много серьезных, немолодых, совсем не консервативных людей, которые никогда не ходили в театр. Они говорили: «Ну, что ходить в театр, там столько фальши!» От них веяло провинциализмом. Но между тем в их отношении к театру гнездилась какая-то глубокая правда.

Золя не только в первый период своей деятельности, но и очень долго говорил, что для того, чтобы написать хорошую пьесу, не надо никакого особого таланта, нужно только быть умным, талантливым, честным писателем. Золя ошибался. Он такой пьесы написать не смог, хотя был умен, талантлив и честен.

К области «театральности» относится понятие «сценичности» — пугало для всякого писателя. Тургенев не сценичен, а какой-нибудь Виктор Крылов — мастер сцены. Я в своей театральной практике это слово давно отбросил как определяющее слишком мелкое и узкое понятие. Слово «театральное» охватывает шире круг этой области. Что для написания хорошей пьесы какой-то специальный дар необходим, в этом нет ни малейшего сомнения. Я называю этот дар «чувством театра». На определении этого понятия можно было бы остановиться. Чехов, который считался все первые годы своей драматургической деятельности на сцене нетеатральным, обладал огромным чувством театра. (Впрочем, даже он нуждался в технических исправлениях театральных приемов — не в

сторону тех, которые в это время царили, а в сторону каких-то новых, какие были принесены Художественным театром.)

Иду дальше, беру такое явление театральное. Писатель сочинил драму. Он своим писательским даром проникновения в жизнь рассказал какое-то явление жизни, рассказал глубоко, правдиво, искренно, через творчески созданные образы; простым, но жизненным, творческим языком; и кроме того, все это — в драматургической форме, то есть он почувствовал, что все это получит наиболее яркое выражение, производящее наиболее целостное, сильное, убедительное впечатление, если будет сыграно на театре актерами. Он создал образы, этим образам дал положения, из которых произошли драматические конфликты, и выразил все это в форме готовых фраз, монологов, диалогов. Ему нужно, чтобы актеры все это передали публике своими театральными актерскими приемами.

Что же является более важным — все это «авторское» или «актерское», что понадобится здесь для проведения этого «авторского» в жизнь? Ведь искажение актерами замыслов или образов автора может испортить спектакль (мы знаем этому много примеров). Но нельзя забывать и того, что публика слушает спектакль именно через актеров. Она почти никогда не разбирается в том, выразил или не выразил актер замысел автора, и плохую игру актера в громадном большинстве случаев приписывают неудаче автора. Особенно, если плохо играет актер любимый. Вот и разберись тут, что́ главное — автор или театр.

И еще глубже вопрос: что более жизненно — то, что автор рассказывает, или то, что актер играет? А могут быть и еще бо̀льшие осложнения, которые окончательно спутают карты, окончательно запутают в том, что же главное — театральное или жизненное? Вот по-нашему, по Художественному театру, по теории так называемой системы Станиславского, существуют два направления актерского искусства, два актера. Один — выработавший театральные приемы актер (о каком я выше говорил уже) и пользующийся ими, как какой-то клавиатурой, для разных авторов, разных сцен, разных образов, пользующийся одинаковыми приемами для разных эпох, красок, переживаний и т. д. Такой актер, по нашему мнению, находится в услужении у автора.

Есть другой актер, который создает образ, идущий не от выработанных театральных приемов, а от углубления в жизнь, от понимания ее по-своему, от своего жизненного опыта, от своей индивидуальности. Словом, актер, так вобравший в себя все мысли автора, что они как будто бы в нем умерли, а он своей индивидуальностью, своим творческим даром и своим опытом и мастерством создал образ, в котором все содержание столь же принадлежит автору, сколь и ему, актеру. Он — царь сцены. Чем правдивее содержание автора, тем правдивее будет его игра. Чем глубже заглядывает в жизнь автор, тем глубже будут и жизненные образы актеров. Чем великолепнее слова автора, тем сильнее будет воздействие актера на зрителя, потому что слова — это его главное средство.

Для актера первого порядка смех может иметь одну-две-три-четыре краски. Для актера второго порядка — кто его знает, сколько. Каждая психологическая струя в человеческом организме может иметь сто-тысячу выражений. Искусство актеров первого порядка очень похоже на прекрасное ремесло. И с этим ремеслом актеры могут производить гораздо больше, чем актеры второго порядка. Путем ремесленного подхода актер может играть в году пять-шесть-десять ролей. Когда-то в старину, до Художественного театра, театры играли по двадцать пять — тридцать пьес в сезон. Это Художественный театр завел такую манеру — две-три пьесы в год.

В конце концов, вероятно, очень редок такой синтез всех трех волн, который создает художественную гармонию. Вероятно, от индивидуальности актера, ведущего спектакль, от его наибольшей одаренности в ту или другую сторону зависит, какая волна будет сильнее — жизненная, театральная или идеологическая.

КОГО МЫ ЗАЩИЩАЕМ? КОГО И ЧТО В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ СПАСАЕМ?

Это было в Зальцбурге, небольшом древнем австрийском городке — родине Моцарта. Там один летний месяц в году посвящался театральному фестивалю. Давались представления, драматические и оперные, и съезжались любители со всего мира.

Организатором фестивалей был австрийский уроженец, знаменитый режиссер Макс Рейнхардт. Кумир бер-

линской публики. Одно имя — «профессор Рейнхардт» вызывало на лице каждого берлинца выражение почтительного восхищения, сопровождаемого поднятыми бровями и восклицанием: «О-о!..» И вполне заслуженно.

Еврей. Изгнанный Гитлером из пределов Германии и Австрии.

У нас, у Художественного театра, у Станиславского и меня, завязались с ним дружелюбные отношения чуть ли не с первого приезда нашего театра в Берлин в 1906 году. Константин Сергеевич и я получили от него бриллиантовые почетные знаки его театров в Берлине и Вене. И он имеет от нас Знак Московского Художественного театра.

В годы германской инфляции поклонники Рейнхардта купили за бесценок замок под Зальцбургом и подарили своему кумиру.

Узнав, лет девять-десять назад, что я нахожусь за границей, Рейнхардт прислал мне приглашение к себе в замок во время фестиваля.

Замок — дворец старинный, из века в век принадлежавший архиепископам. По стенам обширного вестибюля, широкой лестницы и больших зал — сплошь фрески на библейские сюжеты и бесчисленное количество портретов духовных лиц.

Рейнхардт жил широко. За обедом у него в дни фестиваля ежедневно бывало двадцать-тридцать лиц. Тут цвет съехавшейся мировой театральной и литературной интеллигенции и высшие местные власти.

За одним из таких обедов, после дневного спектакля знаменитого актера Моисси — «Эдип-царь» на открытой арене,— был провозглашен тост за здоровье Рейнхардта. Его жена — первая актриса его театров. Я занимаю почетное место справа рядом с ней. Рейнхардт со скромностью хозяина отвечает тостом за мое здоровье и за здоровье Станиславского, подчеркивая, что должен уступить нам завоеванное им мировое первенство.

Кофе после обеда пили в библиотеке. Обширная библиотека, двухъярусная с балконом. Оба яруса — шкафы с книгами в дорогих желтых переплетах, тисненных золотом. Я ходил по балкону, разглядывал книги, изредка перекликаясь вниз с хозяином. А внизу столетние кожаные кресла, кофе, сигары. И на этот раз — какая-то задумчивость, прерываемая упоминанием отдельных имен. Тут было с дюжину лиц, суд которых был законом для всего европейского общественного мнения.

Говорили о популярности, о художественных силах той или иной страны в мировой жизни искусства.

Припоминая, перебирали имена, пользовавшиеся мировой славой. И неожиданно для многих, постепенно на первое место выдвинулась, так называемая в Европе, «славянская душа».

Так вот, подытоживая, один из присутствующих — крупный писатель — приходит к выводу, что, по общим отзывам, по общему мнению, лучший театр в мире московский.

А кто лучший певец в мире? Шаляпин.

Позвольте, а кто лучший пианист в мире. Рахманинов. Может быть, спорит с ним Падеревский? Может быть. Поляк. Славянин.

Другой голос подсказывает — и первая танцовщица в мире Анна Павлова.

Тут находились представители и Франции, и Германии, и Польши, и слушал один скромненький чешский профессор. Его тоненький голос говорит: «Ну, а в музыке кто же сейчас самый популярный композитор в мире?» Пауза. Потом начали называть имена: Рихард Вагнер, Сен-Санс. Нет. Чайковский и Римский-Корсаков.

А новая музыка? Равель, Дебюсси. Нет, господа: Мусоргский далеко впереди, глубже, шире по темпераменту, большего охвата человеческой души.

Наконец, писатель, увлекающийся русской литературой, особенно Чеховым, прибавляет:

— Не забудем, господа, что всего как год-полтора тому назад в Лондоне в Академии была поставлена тема — подобрать лучшие романы в мире. Боюсь соврать, поэтому цифры не называю, но подчеркиваю, что все первые места были заняты русскими: Львом Толстым, Достоевским и Тургеневым.

От этого потока художественных колоссов в истории искусства разговор перешел на определение «славянской души». Чем она так пленительно захватывает самые лучшие умы мировой культуры? Что в ней от какой-то неиссякаемой волны в духовные выси, что Тургенев где-то назвал «славянской меланхолией»? Что в ней от широкой раскрытости души для восприятия всего прекрасного, что сделано в мире, о чем Достоевский в «Подростке» пишет, что он в Италии, среди памятников итальянской культуры, чувствовал себя больше итальянцем, чем сами итальянцы, что в Лувре он охватывает весь дух французской

нации? Что в этой славянской душе от великой терпимости? В ней и упорство поляка, и романтизм Кавказа, и лирика Востока...

Но больше всего говорили о великой терпимости славянина. Подошли и к ненависти, возбуждаемой в его душе злом, и, приводя разные примеры, удивлялись спокойным формам выражения этой ненависти, несмотря на ее кипение.

После паузы кто-то сказал: «Да, есть поговорка русская, которая лучше всего характеризует отношение славянина ко злу: «Еду, еду — не свищу, а наеду — не спущу».

Впечатление от этого все-таки осталось такое, что люди с восхищением говорили о какой-то колоссальной нации, непочатой, выбрасывающей из себя громадные таланты, но еще остающейся в полудиком состоянии.

И только этот некрупный по фигуре, но обаятельнейший актер — сегодня он играл Эдипа,— ярый поклонник Москвы —Моисси вставил своей чеканной дикцией и тихим волнительным голосом:

— А не потому ли мы *так* говорим об их дикости, что они не мирятся с законами нашей цивилизации и создают новую?

Наступила длительная пауза. Улыбки, обращенные в течение беседы в мою сторону, сползли. Глаза, следящие за поднимающимися клубами сигарного дыма, как бы нечаянно проверяли меня...

ПИСЬМА

1. НЕИЗВЕСТНОМУ АДРЕСАТУ

28. II *28 февраля 1940 г.*
Барвиха

Отвечаю Вам вот как поздно! Ваше письмо от 6.I!

С месяц назад я заболел, очень сильно. Потом мне говорили —39,8 в течение трех дней! Припадок печени, что ли. Можно было ожидать конца, ведь 81 год! Но оказалось, сколочен крепко.

Вот уже две недели я в санатории «Барвиха» — замечательное учреждение и по комфорту и по уходу. Мало где в мире есть подобное. Несколько дней, как мне позволено и работать помалу и переписываться. А вернусь в Москву, к своим делам, еще не раньше дней 10.

Благодарю Вас за чуткое и трепетное письмо.

Одиночество? Я так окружен множеством людей, которым я нужен и многие из которых поэтому меня даже любят, что полосы одиночества не могут быть длительны. И оно никогда не тяготит меня. А «призрак смерти» пока никогда не страшил меня, хотя он всегда от меня недалеко... Если же есть все-таки много мыслей и чувств, которыми ни с кем не делишься,— да словно остерегаешься обидеть эти мысли и чувства, не обратились бы они в болтовню... Что же поделаешь?..

Я хотел Вам вот о чем написать: по поводу страстного желания Вашей дочери идти на сцену. Хотел добавить к Вашим, очень верным, замечаниям об «искусственности».

Искусственность вообще явление противное, искусственность на сцене — совершенно обычное, и Вы правы, говоря, что между искусственностью и искусством разница колоссальная. И не только искусственностью заменяют талант, а из нее создана целая система, она обращена в школу. Это Вас и отталкивает от театра. У самых ярких представителей этой школы искусственность

со сцены перешла в жизнь, стала второй природой актера.

Но вот против этого-то явления и встал 42 года назад Художественный театр! В этой-то борьбе и заключается его главнейшая революционная победа. Девиз его: простота! Простота и на сцене и в жизни. Малейшая «искусственность» — злейший враг Станиславского, Немировича-Данченко и всех их питомцев. Причем простота не значит простецкость или вульгарность. Она тем ярче и глубже, чем содержательнее, благороднее стремление актера. И победа Художественного театра уже не ограничилась сдвигом в рассадниках искусственной игры в столице, а захватила всю периферию, весь театральный мир. Теперь театральная смена даже сама не знает, что в основу ее воспитания положено зерно искусства Художественного театра.

Так что, я бы сказал, эта сторона не должна бы пугать Вас относительно тяготения к сцене Вашей дочери. Достаточно, если она поймет, какая фальшь, какое гримасничество и в жизни у людей, всегда что-то играющих. И второе — что и на сцене это не хорошо, и что первые уроки школы заключаются в том, чтобы научиться пойти на подмостки, ничего не играя. У Вас есть моя книга — там об этом много говорится (постановка «Чайки»).

Пугать Вас может другое: есть ли у Вашей дочери дар для сцены? А узнать это нелегко. Но, во всяком случае, первые признаки определить не так уже трудно: внешние данные. Это не значит — красивое лицо. Главнейшее — голос, достаточно ли крепок и привлекателен. Дикция — чистота речи (акцент может потом исправиться) . Выразительность лица, естественная, искренняя. Фигура.

Если данные внешние хорошие, чувствуется темперамент, заразительность (драматическая или комическая) и есть большое стремление, то полезная актриса всегда может выработаться...

А лучше это, чем химик или инженер,— сказать трудно.

А где неподалеку от Вас есть техникум театра?.. Там могли бы сделать испытание.

Всего лучшего!

Вл. Немирович-Данченко

2. ИЗ ПИСЬМА О. С. БОКШАНСКОЙ

Конец апреля — начало мая 1940 г.
Москва

Дорогая Ольга Сергеевна!

Павел Александрович пишет в статье «Новое в «Трех сестрах»: *«...внутри театра кипит* неустанная и страстная серьезная работа...» Дальше: «...эти спектакли были отданы той огромной цели, *к которой стремится коллектив театра...»* и, наконец: «...и которой *особенно упорно* добивается Вл. И. Н.-Д.»...

«Соединение *поэтической простоты* с глубокой психологической и социальной правдой».

Я думаю, что мне было бы очень полезно узнать от Павла Александровича, в каких постановках, или в каких репетициях, или хотя бы по каким беседам он усмотрел эту «страстную, кипучую работу» «коллектива» театра?..

...Эти комплименты по адресу коллектива вводят в заблуждение самый коллектив. Он может думать (да и думает!), что он все при этом необходимое постиг; что он крепок на этом пути; что он по всем постановкам проявляет именно эту устремленность к соединению поэтической простоты с жизненной и социальной правдой. И, добиваясь мастерства в «правдёнке», будет все так же пренебрегать и стилем автора, и напряжением фантазии для создания образа, и даже просто необходимостью думать об образе и — тем менее — об укрупнении и обобщенности его. И т. д., и т. д., что так игнорируется нашими преподавателями и куце воспринятой «системой». До какой степени единичны, не глубоки, и особенно не освоены мои принципы в самом коллективе, легко увидеть из того, что при каждой новой постановке актеры выслушивают от меня эти принципы как нечто новое. Каждый раз как новое! Так глубоко внедрилось в искусство МХАТа бесстильное и без-о́бразное направление работы. И если бы Марков свои великолепные мысли и слова этой статьи направил в сторону *убеждения* коллектива, что вот еще доказательство (как во «Врагах») торжества такого-то и такого-то направления в искусстве и что коллектив должен сделать из этого «оргвыводы»,— словом, если бы Павел Александрович, так сказать, *призывал* коллектив поверить и страстно работать, а не комплиментил, что он *уже* давно верит и работает,— то вопрос ставился бы правильно.

Вот! *В. Немирович-Данченко*

3. ВЛАДИМИРУ ТЕРЕЩЕНКО

10 июля 1940 г. *10 июля 1940 г.*
Москва

Моя книга мало поможет Вам в Ваших исканиях, она совсем не преследовала научно-театральных целей. Это просто куски воспоминаний из жизни Художественного театра и моей лично.

Мне не трудно Вам послать ее бесплатно.

Что касается книги Станиславского, то вряд ли ее можно найти в книжных магазинах или складах. Попробуйте обратиться к быв. секретарю К. С. Станиславского — Р. К. Таманцовой, по адресу: Москва, Проезд Художественного театра, 3, МХАТ.

Отвечаю Вам на Ваш главный вопрос: продолжу ли я «незаконченный путь» Станиславского.

В формальном смысле — нет, конечно. Во-первых, я, в моем возрасте, слишком загружен текущими работами по моим театрам. Во-вторых, я стремлюсь если не изложить в книгах, то оставить моим соработникам материалы по *моим* методам работы с актером, режиссуры и управления театрами. В-третьих, в этих моих методах и так называемой «системе» Станиславского имеются пункты, которые большинством театроведов принимаются за коренные расхождения, и для одного разъяснения их понадобилась бы книга.

Наконец, если бы мне удалось книжно изложить, так сказать, *мое искусство театра,* — то этим самым я помог бы людям *самим* как-то наметить «незаконченный путь» Станиславского, потому что конечные цели у нас были одни и те же. Это для меня совершенно бесспорно.

Народный артист Союза ССР
Вл. И. Немирович-Данченко

4. В. И. КАЧАЛОВУ

Заречье *25 июля 1940 г.*
25 июля 1940 г.

Милый Василий Иванович!

Я не так слеп, чтобы не заметить, что в Барвихе Вы были со мной подчеркнуто сухи. Мне было больно, насколько я вообще могу еще испытывать боль.

Ни для кого не новость, что из всех «стариков» у меня

к Вам в душе самое лучшее место. Долго я перебирал мысленно, за что у Вас появилась ко мне немилость. И сколько я ни думал, все сталкивался с «Тремя сестрами». Я решил Вам написать. Должен это сделать. Может быть, в последнюю минуту гордость не позволит мне послать письмо. Но все-таки попытаюсь.

Вы же кругом неправы. Даже странно, как умный человек может так несправедливо сваливать с больной головы на здоровую. Разберемся.

Первое. Первый период репетиций Вы были очень вялы. Может быть, до моего прихода этого не было. Но нельзя было не заметить, что с первой же моей беседы о моих замыслах по постановке Вы были вялы. Потом, когда после болезни Вы снова пришли на репетиции, опять нельзя было заметить никакой энергии с Вашей стороны. Наконец, в ответ на мою настойчивость, Вы просто и откровенно сказали буквально следующее: у меня нет никакого аппетита к этой роли. Так продолжалось и до конца.

Второе — и это, пожалуй, еще важнее. Вы решительно игнорировали самую сущность моего плана постановки. Не очень легко мне было и с другими исполнителями. И они, после нескольких месяцев работы без меня, оставались в тонах прежнего, бытового Чехова. Но все они с открытой душой и верой пошли мне навстречу, и мне удалось заразить их мечтой о поэте-Чехове. А для этого мне надо было

а) максимально бороться со штампами Художественного театра, до возможного предела вытравить из актеров и из всей постановки те особенности, которые мешали всегда в спектаклях Художественного театра чистоте поэтического начала. Это же побудило меня и отказаться от милого Владимира Львовича, ввиду совершенной безнадежности извлечь его из густых слоев этих штампов;

б) с той же целью — достигнуть чистоты чеховской поэзии — я настаивал на самом строгом, безукоризненнейшем тексте, протестовал против малейшего засорения его вставными словами или повторениями слов.

И то и другое Вы игнорировали до такой степени, что мне даже казалось — Вы просто еще недостаточно вдумались в мои замыслы. Поэтому, Вы помните, у меня в кабинете я снова пытался как можно убедительнее раскрыть Вам, как я вижу не реставрацию «Трех сестер», а новую постановку на основах нашего, по-моему, уже зна-

чительно очищенного и от натурализма и от дурных привычек старого Художественного театра искусства. Знаете, я до сих пор не уверен, что Вы меня понимали. Конечно, Вы слишком деликатный человек, и меня уважаете,— но у меня осталось такое впечатление, что Ваше лицо едва-едва удерживалось от гримасы на мою горячность в этом направлении.

И вот так Вы подошли к генеральной репетиции 11-го числа. Тут уже мне стало совершенно ясно, что все мои разговоры, все мои убеждения, все мои надежды на новую трактовку спектакля Вы отвергли, ни на минуту не вдумываясь в них. Нина Николаевна говорила, что Вы волнуетесь. Ну, это могло касаться первого акта. Нельзя же допустить, чтобы Вы волновались в течение всего спектакля. Не стоит останавливаться на этой репетиции. Я думаю, что Вы сами хорошо помните ее.

Что же мне было делать? Отложить спектакль еще недели на две? Против этого восставало бы не только Репертуарное управление, но и все актеры. Да было бы и бесцельно ввиду Вашего отношения. Давать Вам еще несколько генеральных репетиций, как, кажется, хотел мой сорежиссер? Но это значило бы рисковать тем, что Вы все-таки играть не будете, а другой исполнитель будет совершенно не готов, и в конце концов все-таки мне отказаться от моего основного плана, ради чего ставились «Три сестры».

А Вы, по доходящим до меня слухам, с Ниной Николаевной поддерживаете версию, что я Вас отстранил от этого спектакля, и проявляете ко мне небывалое до сих пор плохое отношение. Как же мне промолчать, в особенности теперь, так сказать, в последние годы моего пребывания не только в Художественном театре, а, может быть, и в жизни!

Верный моей многолетней преданности Вам
Вл. Немирович-Данченко

5. П. А. МАРКОВУ

9 августа 1940 г.
Заречье

9 августа 1940 г.

Милый Павел Александрович!

Получил Ваше письмо, когда Ольги Сергеевны уже здесь со мной не было. Поэтому пришлось преодолевать

Ваш почерк. Но так как на даче у меня времени много, то я это сделал.

Отвечаю Вам просто, чтобы не оставлять Ваше письмо без ответа, а каких-нибудь определенных мыслей у меня как будто нет.

Меня спрашивала Евгения Евгеньевна, довольно ли мне будет двух недель для репетиций «Семьи». А я думаю, что две недели и делать будет нечего. Сколько я понимаю — скромные художественные задачи, которые выполнялись в этой постановке, и, с другой стороны, такие туго поддающиеся индивидуальности, как, например, Кутырина,— Вами сделано уже все с предельной возможностью. Значит, или я уловлю только частности и мелочи, которые легко вычистить в короткий срок, или наткнусь на такие качества и в постановке и в исполнении, для преодоления которых потребовалось бы гораздо больше времени. Если бы еще эта вещь стоила того. Так мне кажется.

По поводу «Сказок» я тоже Вам ничего определенного сказать не могу. Я давно не имею в руках либретто. Из музыки хорошо помню только популярнейшую серенаду. Да и вообще сказки Гофмана читал мало и, по правде сказать, никогда ими особенно не увлекался. Помню, что всегда Гофмана литературоведы ставили рядом с Гоголем, Гоголем-мистиком, Гоголем, гримасничающим, а эта сторона меня никогда и в Гоголе не увлекала. Сказки я в детстве любил, но только именно сказки: вот «Тысяча и одна ночь», Шехерезада. И даже уже поэтому мне кажется, что Вы правы, что здесь подчеркивание сказочности поведет к тем сценическим гримасам, на которые были такие мастера, как Таиров или Комиссаржевский, и которых я никогда не любил. Сказочность будет найдена, вероятно, в каких-то привходящих на сцене обстоятельствах. А люди должны быть совершенно живые, простые, ясные.

Не могу Вам сейчас сказать, повторяю, что-нибудь определенное. То мне кажется, что в световых моментах, то в появлении лиц, в особенности этого скептика. Потому что вести действие уже совсем просто, совсем реалистически тоже не придется. Иначе почему же это называется «Сказками». Во всяком случае, репетировать Вы будете с актерами, как с живыми людьми, совершенно реальными, а эта черта сказочности — потом.

Зерно пьесы, мне почему-то кажется, Вы ищете не там.

Но, может быть, я ошибаюсь. Я-то всегда думал, что все произведение дышит резко пессимистическим отношением к влюбленности, к исканию идеалов, а может быть, даже и к женщине вообще.

Есть великолепный, фантастический образ Стэллы. И поэт или художник должен питаться этим образом. Если же он хочет сам, как простой, живой человек получить радость от такого образа, от земной женщины, то непременно наскочит или на чудесную красоту без всякого содержания — на куклу, или на любовную хищницу, или, наконец, на существо во всех отношениях очаровательное, но подорванное чахоткой. Если поэт все-таки, несмотря на пережитое разочарование, будет пренебрегать своим великолепным, фантастическим образом, то ему больше ничего не останется, как запить.

А этот его приятель, конечно, просто мефистофельского уклада скептик глубочайший. Как вы его верно определяете,— «саркастический отрицатель».

Но, пожалуйста, не принимайте мои мысли как что-нибудь руководящее. Я, в сущности, и не собирался с Вами беседовать о «Сказках» до тех пор, пока не займусь этим. А сейчас только высказал мнение прежнего художника...

Из исполнителей, конечно, я бы больше всех видел Огоняна, если бы он не был так юн. Во всяком случае, с ним бы хорошо работать.

У Тимченко много вижу достоинств для этой партии и вокальных и волевых. Но думаю, что вся артистическая индивидуальность Тимченко не соответствует таким бурным вспышкам, как у Гофмана.

Как этот вопрос решить — тоже ничего вам сейчас сказать не могу.

И хотя вопрос об одной или трех исполнительницах тоже мною недостаточно продуман, но чувствую необходимость разных типов. Притом же, назначая одну исполнительницу, вы сразу отходите от одного из важнейших стимулов постановки — т. е. возможности репетировать одновременно все три пьесы.

Вот пока все. Желаю Вам хорошо отдохнуть. Вы уж очень замотались.

Гринберг порывается меня видеть, но я так много потратил времени за этот месяц с неделей моего пребывания на даче на деловые встречи, что избегаю их еще некоторое время.

Были у меня Дзержинский, Хренников. Добивается встречи со мной Кригер и т. д.

Будьте здоровы.
Вл. Немирович-Данченко

6. О. Л. КНИППЕР-ЧЕХОВОЙ

Прилагается копия письма М. Н. Кедрову

3 сентября 1940 г.
Москва

Пожалуйста, прочтите, что я пишу Кедрову и что касается и Вас.

Нельзя Горького играть в таких, хотя и мастерских, но прохладных приемах. Идти на сцену надо с тем, что Ваша Полина попадает в атмосферу, где идет смертельная борьба за существование! Это не значит, что я призываю пыжиться, наигрывать. Но я приглашаю думать именно о том, что Вам грозит катастрофа, а не о тонких актерских приемах для рисования бытовой фигуры.

Извините!

Ваш *Вл. Немирович-Данченко*

7. М. Н. КЕДРОВУ

3 сентября 1940 г.
Москва

«Враги»

При всем том, что Ваш Бардин сделан четко и, как у нас любят хвалить,— мягко, исполнение, во всяком случае, сразу обнаруживает актера-мастера,— при всем этом я никак не могу примириться с таким *ритмом* роли. А стало быть, в какой-то области, и самого *образа.* Этот, Ваш, ритм вне общей тональности спектакля, вне его горячей насыщенности. Ваш Бардин из другого спектакля. Так же, как и из другого спектакля Ольга Леонардовна. Оба вы мастерски ведете диалоги из пьесы, где разыгрываются те или другие личные комедийно-драматические столкновения, даже преимущественно комедийные; рисуется быт меткими живыми чертами, *но не образы из огромной, насыщенной страстями и гневом атмосферы.* Бытовые черты взяты жизненно и просто, но в настроении благодушного отношения к событиям. Вы и Ольга Леонардовна не только не помогаете фантазии зрителя, его восприятию подниматься от *быта до эпохи,* а скорее принижаете.

Рядом с Хмелевым, Тарасовой, Соколовой, Прудкиным, Бендиной, Орловым, образы которых тоже жизненно бытовые, но взяты в пьесу.

Отчего это происходит?

Только оттого, что Вы идете на сцену не с теми задачами, Вы идете рисовать, технически очень умело, бытовую фигуру, которая сама по себе и не требует сильного захвата. А надо идти с чувством *смертельной борьбы за существование*. Шахматы — шахматами, но тут начинает трещать капитал, основа *всей* жизни, да и не только капитал, а и многое-многое, еще более важное. И он не просто кисель и мямля, а бестолково, с дурацким либерализмом, но со всей внутренней энергией, со всей страстностью ищет своего либерального выхода и, быстро уставая, с дряблой, хотя и напряженной мыслью попадает в киселя и мямлю. Тогда и темп роли не тот!.. А Вы попадаете в ленивого Манилова.

Качалов играл с огромным темпераментом и в отнюдь не замедленном темпе и все-таки был либеральный кисель.

8. В. Г. САХНОВСКОМУ

11/II — 41 г.

11 февраля 1941 г.
Барвиха

Дорогой Василий Григорьевич!

Ввиду срочности поставленных Вами вопросов отбрасываю все возражения, какие я мог бы привести как в целях самозащиты, так и по пунктам спорного порядка, и отвечаю только на то, что требует категорического и немедленного моего ответа.

Вот единственная позиция, которую я не могу оставить незащищенной:

в основном репертуаре нашего театра должны быть спектакли, целиком достойные репутации и ответственности МХАТа. Это — главнейшая задача моей жизни, этого требует правительство, и это не отрицается Вами.

В этом центре сходятся — или помогают и осуществляются, или мешают и отбрасываются — все вопросы театра. Пускай это будут только спектакли основной сцены, пускай они готовятся слишком долго, но никакие вопросы самолюбия, сострадания или текущих удобств не должны засорять эти спектакли в их каждодневном движении.

Раз эта позиция оберегается,— тем лучше будет атмосфера в театре, тем благороднее будет мое чувство ко всем, кто этому поможет,— в первую очередь к Вам.

Исходя из этого, и отвечаю на *центральный абзац Вашего письма* (стр. 2): *«Сущность этих очередных вопросов»* и т. д. Здесь только два пункта, встречающих мои возражения. Первый: «более широкое и смелое дублерство». Выше это же, очевидно, определяется «ответственным дублерством». Не очень ясно представляю себе это конкретно, поэтому и оговариваю, что если это надо, чтоб *изменить* существующую сейчас *строжайшую* систему в дублировании в «Трех сестрах» или в ведущих ролях «Анны Карениной», «Врагов», «Горячего сердца» и других пьес того основного репертуара, о котором я говорил выше, то дать полное согласие на такое эластичное определение я не могу: буду запрашивать о каждом случае в отдельности. Лучше всего, если бы Вы этот вопрос обставили конкретными примерами. Может быть, я не испугался бы. Против «широкого дублерства» в других пьесах и не возражал.

Второй пункт — организация школы. Повторяю, что это вопрос сложный, он еще больше сгустит атмосферу недовольных, затребует еще спектаклей и т. д. и т. д. Да это и не срочно.

По всем остальным пунктам этого абзаца предоставляю Вам действовать как найдете нужным:

«Право отдельными группами готовить пьесы». Например, как я понимаю, «Столпы общества» с Сосниным в роли Берника? Не возражаю. Очевидно, еще какая-нибудь пьеса? («Быть смелее в выборе репертуара и распределении ролей».) «Даже рисковать и т. д.» — «Бо́льшая самостоятельность режиссуры». (Кстати, спросите Литовцеву, что она предпочитает — «Столпы общества» с большой самостоятельностью или «Дядю Ваню», как было с «Тремя сестрами»? Если первое, то скорее обсудим, кому передать «Дядю Ваню»)... «Удалить из театра не имеющих шансов»... «Большое количество репетируемых пьес»... Все?

Здесь сосредоточены мероприятия, на какие Вы наиболее рассчитываете в целях удовлетворения актеров. Поэтому могу надеяться, что Вы не будете чувствовать себя «механическим передатчиком моих распоряжений». Руки у Вас развязаны.

Было бы — не скажу даже несправедливостью,— а

просто дикой нелепостью, если бы где-нибудь в театре предполагали, что я не вижу положения, в каком находится наше дело. Думаю, что я вижу и глубже и дальновиднее чем это может казаться кому-то издали. Тем более желаю Вам мужества и здорового спокойствия.

Любящий Вас

Вл. Немирович-Данченко

9. ИЗ ПИСЬМА В. Г. САХНОВСКОМУ

Февраль (после 11-го) 1941 г.
Барвиха

...«Гамлет», «Пушкин», «Дядя Ваня», «Идеальный муж». Одновременно! Театру больше и мечтать не о чем. И вот все-таки... Во-первых, оказывается, «большая» часть труппы остается незагруженной! И что еще хуже: по-моему, вот уже несколько лет у нас в театре значится таким же порядком по четыре пьесы в одновременной работе, а в результате выходит в свет не более двух!

Отчего это происходит?

Если два раза внимательно прочесть Ваше письмо, то, пожалуй, легче всего прийти к выводу, что вся вина лежит на мне, на Владимире Ивановиче, что я задерживаю выходы из положения. Не откажи я согласиться на то-то и то-то, дело пойдет на лад.

Четыре спектакля. Кое-где даже с дублерами, и все же большая часть труппы не загружена. Не значит ли это, что просто труппа чересчур, ненужно велика? Да и разве есть сомнения, что в этой громадной труппе много несомненно хороших, но и несомненно мало нужных актеров? То есть не могущих ответить в ведущих ролях на те высокие требования, которые предъявляются к Художественному театру. Но расстаться с ними жалко — и у них есть хорошая работа в театре, да и сами они предпочтут или ждать, или... требовать.

Сделайте список этой «большой» части труппы, не занятой в четырех постановках, и вглядитесь внимательно, точно ли все они заслуживают того, чтобы ради них театр шел на художественный компромисс.

...Я высказал все свои сомнения и возражения.

Положение в театре я рассматриваю не менее глубоко, чем другие. Но и причины я вижу глубже. И ищу выходов с напряжением, мучительнее какого давно не знал.

Я не возражаю против различных Ваших мероприятий. Даже таких, которые мне кажутся и бесполезными. Но я все еще не могу сдать главнейшей позиции: *спектаклей, достойных славы и ответственности Художественного театра.* В этом центре у меня сходятся — или помогают, или осуществляются, или разбиваются, или отбрасываются — все, решительно все вопросы жизни театра. Пускай это будут только спектакли основной сцены, пускай они готовятся слишком долго, но их создавать могут только актеры яркой индивидуальности и искусства нашего театра. И никакие вопросы самолюбия, сострадания и текущих удобств не должны засорять эти спектакли в их каждодневном движении.

Раз эта позиция оберегается от напора вульгаризации,— чем лучше будет атмосфера в окружении, тем благодарнее будет мое чувство ко всем, кто этому поможет,— в первую голову к Вам.

10. М. Б. ХРАПЧЕНКО

20 марта

20 марта 1941 г.
Москва

Дорогой Михаил Борисович!

Я опять по поводу жалованья Качалова и Москвина. В этом пункте у Вас решительно какая-то ошибка. Даже в последней нашей встрече я уловил нотку, что в Ваших глазах Садовский, например,— то же, что Качалов и Москвин. Это же грубейшая недооценка. Я очень ценю Садовского, Климова, Яблочкину, Книппер и т. д., но Качалов и Москвин головой выше всех «народных» СССР, получающих одинаково по 3 тысячи руб. У Садовского нельзя найти во всем его репертуаре *ни одной роли* такого масштаба, такого создания, каких у Качалова легко насчитать восемь-десять! Юлий Цезарь, Иван Карамазов, Анатэма, Карено, даже Бардин, Барон — это то, что мне сразу приходит на память. Таких созданий у его товарищей нет. Что касается Москвина, то я не знаю *ни одного* актера, у которого были бы такие блестящие исполнения по *синтезу формы и содержания,* глубине образа и яркости его выражения: Федор, Лука, Епиходов, Опискин, Снегирев — опять-таки первые, приходящие мне на память.

Как можно ставить этих двух на одну доску со всеми, хотя и прекрасными актерами.

А они у Вас получают даже меньше Леонидова. Почему?

И Вы за них не боретесь. Простите, но здесь какая-то канцелярская уравниловщина.

Говорю со всей убежденностью моего полувекового опыта: равных этим двум актерам нет во всем Союзе.

С искренним приветом

Вл. Немирович-Данченко

11. В. КАЙМАКОВУ И Н. ЗОЛОТУХИНОЙ

1941 г. *18 июня 1941 г.*
Москва

Милые ребята!

Мне грустно, что в ответ на Ваш горячий порыв приходится писать слова, как холодный душ.

Все ваше письмо — это сплошное зазнайство, даже мало простительное детским невежеством.

Вы себя несколько раз называете «большим талантом». Сначала кажется, что вы шутите. Вы не имеете никакого понятия о том, что такое талант. А есть у вас сценический дар или нет, это может определиться лет через пять! Сейчас у вас только горячее желание. Но чтобы это желание осуществилось, чтобы через несколько лет вы могли попасть в театральную школу, вам надо *прежде всего учиться, учиться и учиться;* надо прежде всего быть хорошо грамотными. А судя по вашему письму, вы даже для 6-ти классников мало грамотны.

Второе — вам надо преодолеть ваше зазнайство. Можете, конечно, и вчитываться в лучшие драматические произведения. Можете и «представлять», для себя, как забаву, но не отдавайте этому занятию время, оторванное от общей учебы, от физкультуры, не считайте это пока вашим важнейшим делом.

А главное, повторяю,— учитесь.

Вл. Немирович-Данченко

12. В. Г. САХНОВСКОМУ

19/IX *19 сентября 1941 г.*
Нальчик

Дорогой Василий Григорьевич!

Если бы Вы почуяли, как часто и помногу я думаю о Вас, Вы, может быть, были бы тронуты. И как я хочу, чтобы Вы были здоровы-здоровы.

И право, Вы сделаете гораздо больше, если будете стараться работать, как говорили в старину,— методичнее. Это, очевидно, значило меньше тратить нерва.

Как-то у Вас там дела? От Ольги Сергеевны давно уж не имею вестей, с неделю!

Вот возьму да и уеду в Тбилиси!

Как же Вы будете с Тархановым, если он приедет до выпуска «Курантов» с Хмелевым? Только решительно не допускайте, чтоб...

Погодин писал пьесу о Ленине, Леонидов ставил пьесу о Забелине, а не вышла бы теперь пьеса о матросе Рыбакове, или даже просто пьеса о Ливанове. Боритесь крепче.

Ну, будьте здоровы!

Я писем почти совсем не пишу.

Это вот воспользовался «оказией» — поездкой Аллы Константиновны. Должен сказать, что она давно уже готова ехать в Москву, без всяких колебаний.

Привет Вашей жене и находящимся около Вас в МХАТе.

Вл. Немирович-Данченко

13. ИЗ ПИСЬМА Е. Е. ЛИГСКОЙ

28 сентября

28 сентября 1941 г.
Нальчик

Я посылаю Вам письмецо от 19-го — доказательство растрепанности, в какой находится переписка. Во-первых, как-то совсем не хочется писать, когда знаешь, что письмо дойдет в лучшем случае на 8-й, 9-й день. А события, и настроения, и обстановка так меняются. Во-вторых, я совершенно обратился в буриданова осла, да еще сложнее. Тот не знал, из какой из двух вязанок есть, а я — из трех. Ложишься спать.— Нет, в Москву! в Москву! Утром налаживаешь Москву: не хочу слушать Храпченко, ничего страшного в Москве нет, а если и есть, почему я должен составлять исключение? Бомбежка по пути? — Преувеличение! Иду в Совнарком говорить по прямому проводу с Храпченко. «Нет, нет! Оставайтесь!» — «Да почему Вы так настаиваете на том, чтобы я оставался?!» — «Не я настаиваю, а кто послал Вас. И не могу говорить подробнее по телефону».

А погода летняя, тихая, горы сверкают снежной белизной... Ладно! Остаюсь.

Проходит день. Скучища! Тощища!

Еду в Тбилиси. Там уже ждут! Сговариваемся с Нежным, он меня будет сопровождать. Телефоны, запросы. Едем по Военно-Грузинской дороге. Все время на зисе, от Нальчика. В Орджоникидзе отдыхаем, и т. д. и пр.

Следующий день. А чем меня там будут кормить? А хватит ли меня? Ведь надо будет смотреть грузинский драматический, оперный, русский драматический и по каждому выступать и выступать вообще, и банкеты! ...Не выдержу, «не забывай о возрасте!» Да и 400 километров автомобиля! Нет, остаюсь в Нальчике. Работать! Диктовать! Давайте сюда Орловскую. Потом все снова — сначала. Нет, в Москву! Нет, остаюсь! Нет, Тбилиси. И еще выписать сюда наших. И так иногда буквально каждый день. Нежный измотался: то места в поезде (отсюда мягкого вагона не получить, надо из Тбилиси. Это было одним из соблазнов Тбилиси: оттуда прямо до Москвы!). То машину на 400 километров, то телеграммы, то телефоны!.. А тут еще смена военных вестей! Да слухи, да рассказы приезжающих.

Когда великолепная погода — хорошо тут. А когда непрерывный дождь и туман двое суток — тогда ужасно. Как в ссылке. И в $1/2$ 7-го маскировка, и я в очень хорошем номере, но один и один!

...Самое сильное из моих желаний все время была Москва. ... И сколько тут, в Нальчике, уговоров! Качалов, Книппер, Тарханов, Литовцева — все сходятся на том, что надо еще выждать. ...И переждать, кажется, придется не месяц, а больше.

Вот как длинно и скучно я Вам рассказываю, а это только набросок, намек на тревогу и пестроту здешних переживаний. А тут еще местные власти, и особенно театральные, готовы сделать все, только бы я не уезжал. А когда я говорил «уеду», то все наши, и мхатовцы, и Малый театр, высказывались: надо мне ехать за Вл. Ив.!

Значит, поставил точку и выписал сюда всех... На два дня пока легче стало. Осел начал есть с какой-то вязанки.

Должен признаться, что и это письмо я пишу с большим насилием над собой. И скучно писать, и длинно, и в конце концов все же не рисует моего пребывания

здесь. Совсем не рисует. Пишу только, чтоб хоть как-нибудь откликнуться на ожидания, какие у Вас, несомненно, по отношению к Нальчику.

Телеграмму объединенного совещания получил. Посмотрим!

А Вам и отдохнуть не дают!

Ваш *Вл. Немирович-Данченко*

14. Е. Е. ЛИГСКОЙ

12 окт.

12 октября 1941 г.
Нальчик

Дорогая Евгения Евгеньевна!

Сейчас получил Ваше письмо. От 20 сентября, на 12-й день! Ну, как тут переписываться? И с телефоном стало много труднее. А телеграммы возможны только «молния». Но чего это стоит! На днях я послал Храпченко — стоило 93 р. 40 к.!

Когда Вы получите это письмо, мои, надеюсь, будут уже тут, в Нальчике. Думаю о Вас. Хотя мы и не часто виделись, а все же сознание, что под боком — расположенные дружески люди. Но будем верить, что это ненадолго... А я поставил какую-то точку и как бы сбросил одну из назойливых мыслей. Из трех вязанок буриданов осел выбрал наконец одну...

Сегодня я как будто в первый раз ощущал великолепнейший день. Два дня был сплошной туман и мокрый снег. И холод! Здесь туман с дождем особенно нудны, особенно безнадежны; кажется, никогда в жизни не увидишь больше солнца. Но было хоть тепло. А вчера и третьего дня холодище. И вдруг сегодня с утра небо чистое, голубое, прозрачное, солнце горячее, а горы, даже недалекие, покрылись снегом. Горячий, летний день, пронизанный чистотой снегового озона. И тишина, ни малейшего ветра. Может быть, оттого, что я примирился с судьбой вынужденности пребывания здесь, я мог отдаться такому дню свободно, без душевной смятенности, неотрывной озабоченности. Хоть на несколько часов. В парке.

Правда, все переживания, даже приятные от изумительного дня, подернуты тоской. Но с этим уж ничего не поделаешь. В такие дни еще больше ноет «зубная боль в душе». Тут и «прощай, жизнь!», и облачное, туманное будущее, полное надежд для молодых и сильных, и —

с неотвязной ноющей тоской настоящее. И как это ни сентиментально, а приходится признаться, что в душе все что-то плачет...

Я что-то не помню в своей жизни такого длительного ощущения одиночества. Бывали дни,— вот именно в туман и дождь,— когда понимал психологию запертого в клеть зверя. Вот почему я так рвался в Москву...

Вы пишите: «но, вероятно, и планов определенных у Вас нет». Вот это так и есть! Ничего не знаю. Сказали мне сверху: сидите и ждите. Буду сидеть и ждать.

Спасибо за письма, хотя и редкие.

А вам *необходимо* совсем отойти от деловых забот на две-три недели. Не можете ли уехать в какой-либо санаторий, подальше? Если нужны деньги, возьмите из причитающихся мне 1000 руб.

Прилагаю доверенность.

Обнимаю Вас.

Вл. Немирович-Данченко

Когда приедет Михаил Владимирович, я разберусь в моих денежных счетах и напишу Вам, что делать с причитающимися мне из Музыкального театра. Во всяком случае, если Вам нужно, возьмите и сверх тысячи руб.

В. Н-Д.

15. ИЗ ПИСЬМА О. С. БОКШАНСКОЙ

29 ноября 1941 г.

29 ноября 1941 г.
Тбилиси

...Неловко как-то Вам рассказывать, насколько здесь не только спокойно, но и радостно. Вы знаете: город чудеснейший, отношение к нам великолепное, ко мне лично в особенности, и от общественности, и от правительства.

Разместились не плохо. Все наслаждаются климатом, городом.

Трудно материально, в особенности, Вы поймете, мне. Как ни верти, а нужно тысяч 8—9 в месяц, а Вы знаете, что московские мои доходы пока отсутствуют. Но уже получена от Шаповалова просьба здешнему управлению авансировать нас зарплатой.

Тут произошел даже один, так сказать, не очень ловкий случай. Шаповалов перевел для зарплаты 50 тысяч как раз в то время, когда я был уже здесь, а группа му-

зыкантов — как у нас называют, «группа Гольденвейзера» — находилась в Нальчике. Тамошний начальник Комитета искусств, как выражаются, «шляпа», не нашел ничего лучше, как передать эту сумму Гольденвейзеру. Тот и употребил ее всю на зарплату музыкантам. Потом я узнал об этом, послал телеграммы Шаповалову и в Нальчик. В небольшой части дело исправлено. Словом, по-видимому, мы и материально будем обеспечены. А первый секретарь ЦК партии сказал, чтобы я ни о чем не думал, что правительство считает своим долгом меня обеспечить.

Я здесь нахожусь вот уже месяц. Пока заканчиваю те воспоминания о моих первых театральных впечатлениях в Тбилиси, которые Вы знаете, и через неделю хочу выступить с ними в отдельном вечере (сбор с этого вечера отдам на оборону). А наши начали вчера, 28-го, концертным выступлением — Качалов, Ольга Леонардовна, Тарханов, Шевченко, Массалитинова, Климов, Рыжова *.

Предполагаем еще поставить (уже начали репетиции) «Мудреца». Для Глумова взяли одного из лучших актеров здешнего театра. Хороший.

А я, очевидно, буду проводить мое искусство в театрах Руставели, Марджанишвили и в Большом оперном.

27-го смотрел Хораву и Васадзе в «Отелло». Хорава Отелло замечательный. Нахожу даже, что это явление театральное.

Вы, конечно, поверите, что не только дня не проходило, но, может быть, и часа за все это время, чтобы я не думал с волнением о Вас в Саратове. Кажется, довольно ясно вижу свою эмоциональную картину пребывания театра в Саратове. Но все мои мысли и волнения крепко опираются на присущий мне успокаивающий оптимизм, который, впрочем, сейчас опирается на глубочайшую веру в то, что все это тяжелое скоро окончится и все нанесенные нам раны будут живо затягиваться.

Музыкальный театр в Москве, как Вы, вероятно, знаете, играет до сих пор. Передо мной «Известия» от 20-го ноября. Кроме того, я получил телеграмму из Москвы от Маркова, который живет в моей квартире. Представьте, телеграмма из Москвы, простая, в 120 слов, дошла в один день. Я на эту телеграмму ответил, и через два дня

* Держу перо в 11 часов утра. Как вчера прошел концерт, еще не знаю. Объявлено было два сразу, на 28-е и 30-е. И на оба билеты расхватаны. Вчера — в концертном зале в театре Руставели.

уже получил ответ на мою телеграмму. Музыкальный театр играет, и, как мне говорил по телефону давно еще Шаповалов, заявил, что он желает эвакуироваться последним. Сборы он делает полные и даже выпустил премьеру — балет «Штраусиану». «Известия» дали об этой премьере хвалебную рецензию.

Нечего и говорить, что Миша с Зоей рвались туда перебраться, но их оставили. Шаповалов говорит, что в случае эвакуации театр будет направлен в Ашхабад, а тогда нам будет легко соединиться. Отсюда до Ашхабада совсем недалеко, если не через Каспийское море, то хотя бы даже через Иран.

Вот все это письмо, как Вы видите, я продиктовал. Оттого только мне и удалось сказать так много.

Скажите Орловской, чтобы она не ревновала к моей стенографистке.

Обнимаю Вас, и передайте мои крепкие горячие слова Москвину и всему театру.

В гостинице здесь еще живут Книппер и София Ивановна, Тарханов со своими и с семьей Аллы Константиновны, Семенова с ребенком (девочка) и, конечно, Нежный. Он около меня. Любимец всех, потому что устраивает всех совершенно фантастически. Тут и квартиры (на всех 150 человек), и дрова, и продукты, и лечения,— словом, не имеет минуты покоя. «Инциденты» случаются только с... Шевченко и кое-когда с Ниной Николаевной.

Гостиница — против моей гимназии. Хотя вид ее и изменился, но, конечно, я узнал моментально. А театр, в котором я выступал (с Южиным), не только не существует, но я не встретил ни одного человека, который бы помнил о нем. Я сам отправился доискиваться: извините, но я твердо знаю, что он был вот тут, и был тут сад... Нашлась соседка старуха, которая подтвердила, что тут был сад и театр.

Ни одной своей квартиры не нашел.

Вообще, как будто я в этом городе никогда не бывал, а где-то читал о нем, о прежнем.

...Здесь жизнь идет темпами военного времени, но без налетов. И хотя маскировка требуется, но улицы всю ночь полуосвещены.

Еще раз до свидания!

Ваш *Вл. Немирович-Данченко*

Вот спасибо, лицам, взявшимся передать эти письма!!!

16. О. С. БОКШАНСКОЙ

2 марта 1942 г.
Тбилиси

Милая Ольга Сергеевна!

2 марта. — Вчера Тарханов принес мне кучу писем из Саратова. Я вспоминаю... давно-давно —45—50 лет назад... в деревне «Нескучное», в усадьбе... Степь... Почтовая станция в 50 верстах... Почти два раза в неделю... И вот чувства, когда привозили почту, кучу писем, газет... Это наполняло целый день, возбуждало; становилось еще тоскливее вдали от людей... Сентябрь еще не скоро... сколько надо терпения ждать.

Ну, не совсем такие чувства, а похоже... Письма из МХАТа... Это не то, что 4—5 раз в день, в Москве, не сразу и скрываешь: подождут!.. И ценны все подробности. Сейчас еще обостряются чувства тем, что я мало кого видаю, на санаторском режиме, не втянулся ни в какие интересы, которые заслоняли бы новости извне...

Раевский — уже художественный руководитель целого театра! И он еще уклоняется! Трудно Солодовникову с людьми. Шлуглейту Храпченко предлагал директорство [в] Малом театре или Вахтанговском, он уклонился. Для него Музыкальный театр [имени] народных артистов и т. д.— дороже,— как для Раевского режиссура, да еще не самостоятельная в МХАТе — ближе сердцу.

А Вы знаете, что о «Курантах» в Москве, на публичной генеральной 12 октября, Вам не удалось написать мне ни строчки? Узнал только от Храпченко.

Грибову скажите, что письмо его меня растрогало. (Поскольку я на это еще способен.) Верю, что он воспринял вспышки моих мыслей, и верю, что он ценит их. Должен признаться (если это не признак старости — возможно!), что когда я вспоминаю свою работу в «Курантах», она мне кажется настоящим режиссерским творчеством. Может быть, именно потому, что в стремлении помочь Грибову создать *Ленина* во мне волновались самые лучшие, самые возвышенные частицы моей сущности. А режиссерский дар радовался и подсказывал форму... По всему этому мысль, что при сдаче спектакля я забыт, заливала меня пессимистическим отношением к людям. И я говорил об этом! И еще смеялся: «Vous l'avez voulu, George Dandin». Сам же проповедуешь, что режиссер должен умереть в актере, ну вот и гляди, как это бывает красиво.

Но потом телеграмма Москвина с Хмелевым, теперь письма Грибова, Книппер — рассеивают мой пессимизм, хотя бы и на время.

Вот и Книппер передайте мое спасибо за подробное письмо. Оба письма прочел с большим вниманием и еще заставил Ал. Ал-ча прочесть громко.

Кстати, Ваши письма ко мне гуляют по рукам, всех очень интересуют и возвращаются довольно-таки потрепанными.

И Калишьяна поблагодарите за его красивую телеграмму по поводу сотого «Трех сестер».

Ну, и себя поблагодарите за подробные письма.

Мне нравятся все занятия с молодежью. И чеховские миниатюры, и вводы в «На дне»; Молчанова — Настенька,— интересно. Хорошо, что вводы в «Вишневый сад» производятся медленно... Может быть, мне удастся сделать с «Вишневым садом» нечто подобное «Трем сестрам». Буду надеяться, что новые исполнители, которым, конечно, придется двигаться по старой трактовке, не заштампуются настолько, чтоб потом не смочь сильно перевоплощаться. Так как у меня «Вишневый сад» не такой, какой идет сейчас в МХАТ. Об одном очень, очень, очень прошу: *с текстом* обращаться, как со стихами! Ни одной запятой не оставить без внимания и, уж конечно, не засорять его вставками — «вот» «же», «ну», опять «вот», еще «ну», «ведь» и т. д.

Телеграммы Ваши из Саратова получаем очень быстро.

О трагедиях Толстого и Соловьева. Вторая не идет ни в какое сравнение с толстовской. У Толстого пьеса неуклюжая, с рядом плохих картин, но и с рядом картин огромного таланта. А у Соловьева все серо и бледно.

Буду говорить на эту тему с Хмелевым, которого жду.

Я тоже помнил, что Толстой должен был писать для МХАТа, но разве с Судаковым в таких делах потягаешься?!

Материалы по заседаниям Сталинского комитета все подобраны и в особой папке будут переданы Вам. Кстати: в Куйбышеве членам комитета за каждое заседание платили по 100 руб., а я сказал, что это нарушение бюджета, и платил по 50.

Привет всем!

Ваш *Вл. Немирович-Данченко*

При сем Вам посылаются лимоны: 4 — Вам, 2 — Грибову, 2 — Москвину, 2 — Книппер. А Калишьяну?

17. М. О. КНЕБЕЛЬ

Конец апреля 1942 г.
Тбилиси

Что в моих глазах важного в постановке «Три сестры»? Какими путями достигнуты такие блестящие результаты? Я считаю этот спектакль, как выражаются у нас, потолком театрального искусства. Это вершина, к которой, можно сказать, даже полусознательно стремился Художественный театр, начиная с «Чайки», с первого же года. Как будто бы 40 лет шло только развитие и ожидание тех театральных начал, какие были заложены мной и Станиславским в последние годы.

Успех последней постановки «Трех сестер» можно расценивать по двум линиям, так сказать, негативной и позитивной, т. е. устранение накопившихся штампов, устранение отрицательных явлений в искусстве Художественного театра, и внедрение и углубление новых элементов постановочного творчества. К первому отосится:

1. преувеличенное и искривленное пользование приемами «объекта»;
2. борьба с затяжным темпом;
3. так же как и первое, дурно понятые приемы так называемой системы Станиславского в восприятии того, что происходит на сцене;
4. борьба с выработавшейся привычкой говорить, ради плохо понятой простоты, себе под нос;
5. засорение текста;
6. сентиментализм вместо лирики.

Ко второй области, положительных элементов, надо отнести:

1. хорошо выдержанное, крепкое зерно спектакля;
2. прекрасно понятый, схваченный и проведенный «второй план»;
3. мужественность, прямодушие;
4. поэзия;
5. простота, истинная театральная;
6. может быть, еще только в попытках,— физическое самочувствие.

Вот каждую из этих областей надо рассказать подробнее. Начнем с отношения к пьесе, уже не только игранной Художественным театром, но и имеющей репутацию одного из самых лучших его спектаклей.

Еще задолго до возникновения Художественного те-

атра я на репертуаре Малого театра во многих своих статьях утверждал, что снижение театра в высшей степени зависит от неправильного понимания слова «традиция». В Малом театре большинство актеров, и даже актеров первого положения, считает традицией повторение тех образов и тех мизансцен, по возможности до малейшей подробности, какие были созданы первыми исполнителями ролей. Вот Шумский создавал Аркашку в «Лесе» в таких-то и таких-то характерных чертах, такими-то и такими-то мизансценами. Умер Шумский, пришел на его место Правдин, высшим достоинством которого считалось повторение всех приемов Шумского, как можно ближе к подлиннику. Таким образом, в искусстве уже появилась копия. Сходит со сцены Правдин. На его место вступил его ученик Яковлев, тоже очень талантливый актер. Но и он, играя Аркашку, своего вносит только то, что принадлежит его индивидуальности, его темпераменту, его внешним данным. Но и в костюме, в манере играть, и в приемах комизма, и во всех мизансценах он повторяет то, что делал его учитель. Это уже копия с копии. Это я беру один маленький пример, но такими примерами переполнена работа театра. Как-то даже странно, что ни администрация, ни сами актеры не чувствуют, что копия не составляет настоящего творчества, что такая передача квазитрадиций отнимает у театра ту художественную свободу, без которой немыслимо развитие искусства.

Наученный опытом Малого театра, я всеми силами стремился, чтобы эта беда не повторялась в Художественном театре. И первые 10—15 лет, когда наше искусство только создавалось, такие опасения не могли иметь места. Но постепенно актеры старели или уходили из жизни, и мы приближались к такому же положению замены первых актеров другими. Еще пока дело сводилось к замене экстренной, необходимейшей, с двумя, тремя, четырьмя репетициями, замене основного исполнителя дублером, приходилось мириться с тем, что внезапно вводимый дублер не имеет времени сотворить роль заново и подчиняется уже установленным мизансценам и сценической интерпретации. Но вот наступил момент, когда, в особенности в пьесах Чехова, понадобилось заняться этим вопросом внимательнейше.

И было дело так. Зашел я как-то перед началом спектакля «Дядя Ваня» в уборную Станиславского. Он гримировался для роли Астрова, гримировался и очень сер-

дился: «Вот замазываю морщины, как дрянная кокотка. Пора мне уже бросить играть эту роль». И мы разговорились о том, как правильнее поступить с пьесой, когда она после 10 долгих лет начинает уже вся обрастать штампами. И, кажется, он же и предложил поступить так: какую-нибудь из пьес Чехова отложить на несколько лет, снять с репертуара, а потом ее возобновить заново и, может быть, даже с новым составом исполнителей. Я так и поступил, снял «Дядю Ваню». Прошло лет пять, и я решил «Дядю Ваню» возобновить, но уже совсем заново, чтобы все действующие лица исполнялись новыми актерами, и даже режиссура чтобы была новая. От меня или Станиславского могли прийти только какие-то общие советы относительно чеховского тона на нашей сцене. Таким образом, сколько помню, решено было: дядя Ваня, вместо Вишневского — Массалитинов; Астров, вместо Станиславского — Качалов; Елена, вместо Книппер — Германова; Соня, вместо Лилиной — Крыжановская; Вафля, вместо Артема — Грибунин; Войницкая, вместо Раевской — Муратова; профессор, вместо Лужского — Хохлов.

Вообразите мое удивление, когда старые исполнители, включая самого Станиславского, не только начали мне возражать, но просто подняли целый бунт. И тут я начал слышать такие предложения: Вафлю должен играть Павлов, как более всех похожий на Артема,— говорит опытная и наиболее, казалось бы, свободная художница нашего театра. Грибунин пришел ко мне почти со слезами, говоря, что он не может играть Вафлю, потому что перед ним стоит образ Артема, маленького и толстенького, а сам Грибунин довольно высокий и плотный. Не буду говорить об остальных, потому что там уже были совсем консервативные соображения. От этого всего так и веяло традициями Малого театра. Но этого мало. Когда я сказал о моем плане возобновления «Дяди Вани» людям из публики, наиболее преданным Художественному театру, по-настоящему его любящим, то и там я услыхал: «Нет, знаете, как-то и не захочется смотреть этот наш любимый спектакль в какой-то новой интерпретации». Однако для меня этот вопрос стоял очень серьезно. Это именно тот путь, по которому театр покатится вниз. И поэтому я пошел наперекор всеобщим возражениям и начал репетиции в том составе, какой назначил. Вот тут и раскрылась настоящая правота в вопросе от-

ношения к пьесе. На первой же репетиции я поставил вопрос так: давайте читать эту пьесу, как будто бы она совершенно новая, тем более, что вы, исполнители ролей, в этой пьесе не играли, для вас она свежая. Итак, начнем. Декорация в первом действии, вы помните, какая у нас была? «Ах да, это был замечательный пейзаж, глубокий, осенний пейзаж Симова, «золотая осень». «Так, а между тем вот тут попадается такая фраза: «Еще сено не убрано, а ты говоришь о каких-то призраках». Значит, действие происходит летом. При чем же здесь «золотая осень»? Очевидно, та постановка пошла не совсем по правильному пути. Пойдем дальше. Вафля. Вот тот самый великолепный, трогательно обаятельный образ Артема, который мешает вам, Владимир Федорович (к Грибунину), играть эту роль. Вот есть фразы, из которых видно, что он племянник бывшего владельца этого большого имения. Ну скажите, пожалуйста, был похож сколько-нибудь Артем на владельца крупного поместья?» Все сидевшие за столом в этот момент сказали: «Ну уж, конечно, нет, он был похож на нахлебника из тургеневской пьесы». «А между тем его рисовать можно так-то, так-то и так-то», и я начал набрасывать те или иные образы, возникшие в моей памяти из жизни.

Или эта Войницкая. У нас почему-то она была трактована в буклях, в фижмах, точно екатерининской эпохи, между тем как это совершенно определенный чеховский образ интеллигентной, прямолинейной, несколько тупой женщины, набившей себе голову штампами либеральных идей, которые она произносит, нисколько их не чувствуя. Это вот такая-то или такая-то, и сразу я начал напоминать фигуры знакомых нашим же актерам женских образов такого чеховского типа, — ничего похожего на то, что у нас делалось. И дальше, как образ профессора, так и других легко было направить по пути, совершенно свободному от нашей прежней постановки, если *исходить из двух положений: первое — читать пьесу как новую, второе — искать образы от жизни, а не от прежней сценической формы.*

Довести до конца этот важный опыт не удалось, так как произошла революция, так называемая качаловская группа поехала в Харьков, там застряла, была отрезана и затем бежала от Деникина за границу, а мы со Станиславским остались в Москве. И «Дядю Ваню» играли и в Москве, и качаловская группа за границей, но уже в

полном смешении — часть новых исполнителей, часть старых, и, конечно, о реставрации «Дяди Вани» не могло быть и речи.

Все это я рассказал для того, чтобы ясным стал подход к возобновлению «Трех сестер».

Со времени последней постановки «Трех сестер», стало быть, прошло 38 лет. Многих из прежних исполнителей уже нет на свете, включая Станиславского. Из оставшихся в живых некоторые для их ролей уже устарели, другие могли бы попробовать себя в других ролях этой пьесы. Но в основном роли были розданы актерам, многие из которых не только не играли в «Трех сестрах» раньше, но даже не видали этого спектакля. Бороться с навыками прежнего спектакля все равно пришлось. В окружении исполнителей, старых членов труппы; даже в публике сохранилось еще очень много лиц, которые видели этот спектакль и любили его, и многие из них упорно не хотели признать новой постановки, по крайней мере, в течение первых двух актов. Как будто бы какая-то печаль за ушедшую постановку просачивалась и на репетициях, бог знает откуда. Бог знает из каких щелей, как вообще в театре. Часто приходилось напоминать, что люди могут стареть, а искусство не должно стареть никогда.

Как всегда, я начал работу как бы большим вступительным словом. Говорил об огромном значении для нас этого спектакля, потому что как бы во весь рост ставится вопрос — устарел Чехов для современного театра или нет. Мысль о возобновлении «Трех сестер» была у меня уже давно, но я, откровенно сказать, именно боялся того, что Чехов, может быть, устарел. Но ко времени этой работы мне казалось, что наше искусство настолько окрепло в своих новых исканиях, что можно приниматься за такую важную реставрацию Чехова. А для того чтобы иметь право сказать, что Чехов не устарел, мы сами должны сыграть наивозможно прекрасно, и прежде всего честно, глубоко проникнув в творчество Чехова, без шарлатанства, без подражания устаревшим образцам и со свободным подходом к каждому образу, к каждой роли, к каждой сцене.

После первых нескольких бесед работа переходила в руки моего товарища по режиссуре, и когда уже у него налаживались первый и второй акты, тогда он меня призывал проверять.

Тяготение к приемам первой постановки постепенно растаяло, и борьба становилась тем легче, чем сильнее боролись мы с накопившимися штампами театра.

В так называемой системе Станиславского большую роль играет, как хорошо знает наша театральная молодежь, внимание к объекту. У Станиславского это родилось естественно от его борьбы с театральной рутиной, когда актеры вообще как бы обращались к публике. Редкий из актеров даже соглашался говорить без того, чтобы не обращаться всем фасом к публике. Ощущение показа себя перед публикой, в сущности говоря, старого актера не покидало до тех пор, пока его истинный талант не захватывал его всецело. Эта черта «необщения» с партнером доходила до комических геркулесовых столбов. Станиславский в своей работе стремился побороть эту театральную рутину огромным общением на сцене партнеров между собой. Актер должен хорошо видеть лицо, с которым он ведет сцену, замечать малейшие оттенки в интонации или мимике партнера, вообще жить вдвоем, втроем, со всеми теми, с кем он на сцене сталкивается, а не играть на публику. Это мы все, придерживающиеся школы Художественного театра, хорошо знаем. Но, в конце концов, наша молодежь, добиваясь этого общения с объектом, до такой степени вживалась в этот прием, что игра их становилась уже даже малотеатральной, недоходчивой, назойливой. На репетициях любой пьесы то и дело приходится — как бы сказать отрывать исполнителя от его партнера и направлять его внимание на все другие, более важные психологические движения образа. Как отсутствие общения с объектом в Малом театре получило гиперболические размеры, так и наши приемы начали становиться гиперболическими. Пьесы Чехова, и именно «Три сестры», чрезвычайно помогают бороться с этим, потому что у Чехова самые тонко чувствующие люди, с самым деликатным отношением друг к другу, самые любящие друг друга близкие не связаны так открыто, так непосредственно. У Чехова его персонажи большей частью погружены в самих себя, имеют свою собственную какую-то жизнь, и поэтому излишняя общительность несвойственна его персонажам, и поэтому это излишество всегда пойдет или к сентиментализму, или к фальши...

18. В. В. ДМИТРИЕВУ

31/V *31 мая 1942 г.*
Тбилиси

Дорогой Владимир Владимирович!

Вероятно, оттого, что я все время болезни (почти 5 месяцев) думал о постановках, читал, записывал, фантазировал и при этом неразрывно имел перед своим воображением Вас, — вероятно, поэтому сегодня видел Вас во сне. Очень рельефно. В каком-то театральном совещании, где-то вроде аванложи Большого театра или в его верхнем фойе, где угощают чаем. И кто-то назвал Вас, а Вы куда-то испарились. И кто-то суховато отозвался о Вас как художнике театра, и я загорячился до сердцебиения. И сказал я, на все собрание — сказал то, что постоянно думаю,— что Дмитриев до сих пор недооценен, что как театральный художник он талант громадный,— вот тут-то я и загорячился: да, да, громадный, не желаю преуменьшать значение этого слова... Ну, там еще что-то в этом смысле... Слов не упомнишь. И от сердцебиения проснулся.

И часто думаю: чего же Вам недостает для полной оценки? Как всегда, ищу ответа в собственном опыте, на самом себе. Я тоже долго бывал в тени... Скромность? Да, Вы скромны, в этом и красота, но и ущерб (я предпочитаю такую красоту ущербу). Однако, может быть, имеются какие-то недоработки или недодумки в самом Вашем творчестве, на что-то Вы в самом себе должны обратить внимание. Может быть, в Вашем эклектизме Вы еще не нашли случая, где проявили бы себя полноценно. А может быть, где-то сбиваетесь на замыслы, чувствования легковесные... Я думаю, если бы разговориться с Вами, проникнувшись в Ваши работы и в МХАТе, и в Большом театре, и в Мариинском, и у Вахтангова,— можно было бы добраться, в чем дело...

Вот мне и захотелось все это Вам написать.

И еще.

Я очень занят «Антонием и Клеопатрой». Думал давно, а вот тут поработал. Нет-нет, подумывайте. Над двумя вещами. Первая — не попасть в оперную «Аиду» или «Семирамиду» — в кашемир и сложенные ручки «стилизации». И вторая — в изобретении такой сценической техники, чтоб можно было делать сцену за сценой еще втрое скорее, чем в «Анне Карениной». Кое-что я уже на-

думал... (Вспомним мой план круглого непрерывного занавеса.)

Начало — пир у Клеопатры, страстный, то изнеженный, то бурный — Египет — какой-то, в самом деле, нежный и страстный. А потом — Рим, железный, мраморный, суровый, прекрасный в суровости. На всю постановку два крупных плана, резко противоположных. И два сорта людей, резко разных. Они и меняются. Сначала актами, а потом короткими сценами. Словно борьба двух миров: одного — мужского, завоевательного, в расцвете мощи, другого — женского, изнеженного, угасающего... Между ними Антоний, стихия, ураган, а не человек — и женщина. Женщина, о какой будут говорить две тысячи лет!..

19. ИЗ ПИСЬМА Ф. Н. МИХАЛЬСКОМУ

2/VI

2 июня 1942 г.
Тбилиси

Милый Федя! Мне очень приятно было получить Ваше письмо. Хотя оно и грустное.

...Вы пишете, что в театре часто говорят («ведущие»): надо уходить, начинать новое дело. Как бы многие удивились, если бы узнали, что я расположен и поддержать таковых и помочь им. Наш театр разбух. Не вырос, а разбух. Виноваты Керженцевы, Аркадьевы и др. Чтоб ликвидировать Корша или Художественный 2-й, надо им было быть приятными перед тамошними первачами: «А Вы за то будете в МХАТ!» И вот много актеров, очень хороших, попали в театр, где от их прихода репертуар не разросся, остался таким же,— две-три пьесы в год,— а количество ролей не увеличилось. И люди или без дела, или на делах ниже их талантов и мастерства.

Но... вот это «но» и мешает мне в моих соображениях. Но отделите часть труппы и скажите: чем же будет этот театр? Какое лицо он хочет изобразить? Ради чего он создается? Ради каких неиспользованных или новых задач искусства? Какие идеи закладываются в него, каких не проводили бы в других театрах? Станиславского? Немировича-Данченко? Чехова? Горького? Мейерхольда? Ну, Таирова? Ну, Михаила Чехова?

Не вижу в перспективах новизны ни сценической, ни авторской — заслуживающей нового театра неудовлет-

воренности. Просто — труппа хороших актеров. Все же уступающая труппе МХАТ. Возвращение к послереволюционному Коршу. Но и в этом плане, просто труппы хороших актеров — кто во главе? Новый Берсенев? Чем может заманить этот театр? Будь тут стремления, какие не могут найти осуществления в коснеющем МХАТ,— сейчас же поддержал бы. Вот Константин Сергеевич видел это необходимое новое и создавал свою (ныне кедровскую) студию. Если он ошибался — другое дело. Но цель была ясна. Вот я видел нечто в создании своего Музыкального театра.

Так дайте мне программу этого театра и скажите, кто во главе,— тогда можно будет ответить, выйдет из этого толк или нет. Может быть, надо сделать такой опыт, широкий, сложный, но опирающийся все же на МХАТ: отделить группу и передать ей филиал. Но отделить целым организмом, со своей администрацией, своими «вспомогательными», словом, отдельный театр, совершенно самостоятельный. Однако связанный с МХАТ какой-то возможной помощью, то в пьесе, то в актере, то в режиссуре. Словом, чтобы «опыт» не обошелся катастрофически дорого. А там посмотрим!.. Вот я и думаю об этом...

Жаль, нет времени переписать это письмо. Было бы и складнее и яснее.

Обнимаю Вас.

В. Немирович-Данченко

20. КОЛЛЕКТИВУ МХАТ

24 июля 1942
Тбилиси

24 июля 1942 г.

Шлю сердечный привет всему театру в целом и каждому члену коллектива порознь. В невольном уединении я всеми помыслами и подготовительными работами был связан с вами. Я упорно, бескомпромиссно занимался вопросами, выдвинутыми современным положением нашего театра.

МХАТ подходит вплотную к тому тупику, в какой естественным, историческим путем попадает всякое художественное учреждение, когда его искусство окрепло и завоевало всеобщее признание, но когда оно уже не только не перемалывает свои недостатки, но еще укрепляет

их, а кое-где даже обращает их в «священные традиции». И замыкается в себе и живет инерцией.

Мне, волнующемуся в театральной атмосфере более 60 лет, так хорошо знакома и так хорошо мною изучена эта картина оскудения театра. Хорошо еще, если откуда-то прилетит «Чайка» и даст здоровую затрещину.

Всем моим опытом, всей оставшейся во мне энергией я хочу отвести от МХАТа этот удар.

Пути к спасению сложны, но ясны. И за этим не скрывается никакого чуда, если не считать чудом, если поверить:

что наш актер может идти по путям своего искусства искренно, честно, отдавая ему свои благороднейшие мысли, без зазнайства, без каботинства, борясь со своими недостатками и благодаря за указания их, ставя свою работу впереди всех внешних благ.

«Остановись, посмотри свою жизнь, открой форточки для свежего воздуха, возьми метлу и вымети сор, соскобли угрожающие болячки!»

И именно сегодня!

Потому что именно сегодня стоит грозный вопрос: чем мы заслужили, чтоб миллионы наших братьев отдавали жизни за нас, за наше спокойствие, за нашу работу? Чем мы заслужили и как артисты и как просто люди-человеки?

В течение недели горячих бесед я и Николай Павлович со всей прямотой и искренностью проникали во всю жизнь театра. Оказывая Николаю Павловичу самое широкое доверие, я надеюсь и сам скоро встретиться с вами и отдать вам все мое внимание и силы.

До свидания!

Вл. Немирович-Данченко

21. Б. Л. ПАСТЕРНАКУ

18 февраля 1943 года

18 февраля 1943 г.
Москва

Дорогой Борис Леонидович!

Конечно, очень сожалею, что не встретился с Вами. Передать Вам все мои мысли по поводу перевода «Антония и Клеопатры» сложно. Я почти приготовил план постановки. Хотел извлечь из этого плана поподробнее, переслать Вам. Но вот перерыл все мои ящики письменного стола — не мог найти.

Однако, хочу хоть вкратце передать Вам основные черты моего понимания этой трагедии. Извините, диктую кусками. Может быть, не очень связными. Отдельными мыслями.

Общий характер, общая тональность, общая эмоциональная атмосфера спектакля, каким я его чувствую— как это ни странно для двух самоубийств героев,— полнокровная, жизненасыщенная, я бы даже сказал, жизнебьющая ключом, пронизанная, как и полагается трагедиям Шекспира, громадными страстями, максимально выраженными, ярко отвечающими моей основной линии театрального искусства: на сцене нет ничего «чересчур» если это верно, если это оправдывает все, не только психологические, но и психофизические проявления характера, страсти, доведенной до предела.

Второе. Мужчина и Женщина. Тема, всегда захватывающая театрального зрителя. Прямолинейная, непосредственно-страстная природа мужчины и гибкая, капризная, неуловимая для твердых установок морали психология женщины. Поступки мужчины, как бы сказать, в одну, много — две краски. И самая прихотливая игра самых ярких, разнообразных красок женщины. Бурные темпераменты с обеих сторон.

Третье. Антоний по темпераменту — ураган. Чудесное сочетание великолепных мужских черт. Он и красавец, и физически могучий, и прекрасный воин, и сильный, страстный, прекрасный любовник. Две стихии вступают в нем самом в борьбу, в конфликт, в столкновение: мужчина и гражданин. Охваченный страстью к женщине уже «на повороте наших лет» и в то же время призванный и призываемый к исполнению высшего своего долга — гражданского.

Женщина уже на склоне, с взрослыми детьми. Громадный талант власти. Настоящая властная натура, умеющая быть беспредельно пленительной, как женщина, обаятельной, как правительница, очаровательной даже в то время, когда расточает потоки слез своей виновности. Теряющая всякое самообладание в гневе.

Четвертое. Соответственно с такими характерами — и как бы раздвоенная атмосфера спектакля. С одной стороны — Рим. Громадная воля. Мрамор и железо. Все стремление насыщено волей завоевания всего мира. Военная, огневая, вовлекающая в дисциплинированное выполнение долга.

Другая половина — Египет. Изнеженность, одурманивающая легкая страстность. Женственность, разлитая точно по всему народу. Отдых. Фонтаны. Вино. Танцы. Все радости dolce farniente.

Я могу себе представить Антония около Клеопатры в каком-то угаре, купающимся в разнообразии, в жадности радостей, развлечении, в кулачных боях, в танцах. Могу себе представить его на большом ужине в костюме Клеопатры, а Клеопатру, в то же время, опоясанную его мечом. Тут же вспоминающим о необходимости послушать послов из Рима, окрапливающим себе голову ледяной водой; и сумрачно выслушивающим вести о смерти жены.

Итак, мужчина и женщина. Долг и страсть. Суровость и изнеженность. И все это овеяно поэзией суровой, густо-красочной.

Продиктовано коряво, до смысла надо еще добираться, но лучше все-таки пошлю. Авось, не осудите.

Ваш *Вл. Немирович-Данченко*

КОММЕНТАРИИ

ИЗ ПРОШЛОГО

Воспоминания Вл. И. Немировича-Данченко «Из прошлого» посвящены событиям его жизни и творчества до 1917 года. Они были опубликованы в Бостоне в 1936 г. и в том же году в СССР в издательстве «Academia». Вторым изданием вышли в 1938 году в издательстве «Художественная литература» и с тех пор не переиздавались.

Отдав много сил литературному труду в молодые годы, Вл. И. Немирович-Данченко с 1901 г. перестал выступать как писатель, целиком посвятив себя деятельности в Художественном театре.

Над воспоминаниями «Из прошлого» он начал работать в начале 1930-х годов. Книгу заказала американская фирма «Литтл, Броун и К°» (в этом издательстве в 1924 году впервые были опубликованы мемуары К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве»).

По замыслу Вл. И. Немировича-Данченко «это не просто «мемуары», это — полосы Художественного театра, куски, в которых мои личные воспоминания перемешиваются с характеристикой настроений и направлений Художественного театра: Чехов и новый театр; Горький; Толстой; пайщики и общество; цензура. Искусство и жизнь переплетаются в простом рассказе» («Избранные письма», т. 2, М., 1979, с. 395).

Выполнение контракта сильно затянулось — работа у автора шла трудно, с большими перерывами.

По словам исследовательницы творчества Немировича-Данченко И. Н. Соловьевой, «книга писалась совсем не ритмично. Можно сказать, не шла. Автору приходилось повторяться в извинениях насчет задержек и в заверениях, что следующая глава в ближайшее время будет выслана. При том, что она не высылалась. Месяцы задержек складывались в годы». Нельзя не согласиться с И. Н. Соловьевой, что сложности в создании книги «Из прошлого» обусловлены и историческим контекстом времени, в которое она писалась (этой проблеме посвящена ее статья «Спектакль воспоминаний», «Театральная жизнь», 1988, №№ 19, 20).

Мемуары Вл. И. Немировича-Данченко содержат немало живых, содержательных страниц, воскрешающих события, явления, имена театральной жизни России на рубеже двух столетий. Конечно, они не могли исчерпывающе осветить многие из затронутых тем. Однако не только по этой причине книгу «Из прошлого» довольно сурово оценил В. Я. Виленкин в предисловии к двухтомнику «Избранных писем»: «Эта книга не стала отражением творческого пути Немировича-Данченко. Она не соответствует огромности его значения в истории мирового театра и не раскрыла в достаточной степени то, что составляло глубинное содержание и определяло внутренний ду-

ховный диапазон его личности. Книгой его жизни этот том мемуаров не стал, несмотря на неоспоримую ценность отдельных глав».

Чувство известной неудовлетворенности, которое сегодня при чтении некоторых разделов книги может испытать взыскательный читатель, обусловлено — как представляется — неполнотой исторической правды, недостаточной проявленностью диалектики общественно-художественного процесса. Трудная, трагическая эпоха, в которую писалась книга, не могла не повлиять на перо ее автора.

Стр. 39. *...с первого представления «Царя Федора»...* — Художественный театр открылся 14 октября 1898 г.[1] спектаклем «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого.

Премьера «Чайки» А. П. Чехова состоялась 17 декабря 1898 г.

В Петербурге на сцене Александринского театра «Чайка» была поставлена 17 октября 1896 г.

Стр. 44. *Премьера «Иванова»* в Театре Корша состоялась в 1887 г.

Стр. 47. ... *парижская «Французская комедия»* — «Комеди франсез», старейший французский театр, основанный в 1680 г.

Стр. 62. *deus ex machina (лат.)* — букв. «бог из машины»; развязка вследствие вмешательства непредвиденного обстоятельства.

Стр. 65. *...в Филармонии.* — Филармоническое общество в Москве имело драматические классы, где преподавал Вл. И. Немирович-Данченко.

Стр. 69. *актриса Немирович-Данченко* (по сцене Немирович, Светланова) Екатерина Ивановна (1857—1901) — артистка провинциального театра, сестра Вл. И. Немировича-Данченко.

Стр. 83. *«Нора»* — пьеса норвежского драматурга Г. Ибсена.

Стр. 87. *«Славянский базар»* — гостиница и ресторан в Москве на Никольской улице (ныне ул. 25-го Октября).

Стр. 91. *Любимовка* — дачное место под Москвой, где находилось имение К. С. Станиславского.

Стр. 111. *...брат Василий...* — Немирович-Данченко Василий Иванович (1844—1936) — писатель, после Октябрьской революции жил за границей.

...второй брат, Иван... — Немирович-Данченко (по сцене Мирский) Иван Иванович (1853— ?) — военный, впоследствии артист.

Стр. 117. *«Моя жизнь в искусстве»* К. С. Станиславского впервые опубликована в 1924 г. в США на английском языке. В Москве впервые вышла из печати в 1926 г.

...репетиция «Шейлока»... — имеется в виду пьеса В. Шекспира «Венецианский купец» (Шейлок — один из ее персонажей).

Стр. 142. *«Если зерно не умрет...»* — цитата из Евангелия, слова Исуса Христа: «Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (От Иоанна, гл. 12, 24).

Стр. 146. *...золаизмом...* — по имени французского писателя Э. Золя (1840—1902).

Стр. 179. *...Летом состоялась их свадьба...* — О. Л. Книппер стала женой А. П. Чехова в 1901 г.

Стр. 184. *...Весной была объявлена война с Японией...* — 26 января 1904 г. Япония неожиданно и вероломно, без объявления войны,

---

[1] До 1918 г. даты даны по старому стилю.

произвела нападение своего флота на русскую эскадру в Порт-Артуре.

Стр. 193. *...Екатерина Павловна...*— Пешкова Е. П. (1878—1965) — жена А. М. Горького.

Стр. 207. *...от бродячих Несчастливцева и Аркашки...*— Геннадий Несчастливцев, Аркадий Счастливцев, провинциальные актеры — персонажи комедии А. Н. Островского «Лес».

Стр. 208. *...«Права не дают, а берут!»...*— «Прав — не дают, права — берут...» — реплика Нила, персонажа пьесы М. Горького «Мещане».

Стр. 209. *17 октября была объявлена конституция...*— имеется в виду подписанный царем манифест «Об усовершенствовании государственного порядка» от 17 октября 1905 г.

Стр. 218. *...появилось его открытое письмо..., ...еще одно открытое письмо...*— Имеются в виду статьи М. Горького «О «карамазовщине» и «Еще о «карамазовщине», опубликованные в газете «Русское слово» 22 сентября и 27 октября 1913 года.

...ответное открытое письмо...— ответ МХТ М. Горькому был опубликован в газете «Русское слово» 26 сентября. В нем особенно подчеркивалась мысль о том, что «наша обязанность, как корпорации художников, напомнить, что те самые «высшие запросы духа», в которых Вы видите лишь праздное «красноречие, отвлекающее от живого дела», мы считаем основным назначением театра».

Стр. 246. *...вести о первой Государственной думе...*— Выборы в первую Государственную думу происходили в марте — апреле 1906 г. Дума заседала с конца апреля по июль 1906 г.

Стр. 251. *Карлсруэ* — главный город великого герцогства Баденского в Германии.

Стр. 264. *... привозом иконы Иверской божией матери...*— Чудотворная икона Иверской богоматери считалась покровительницей Москвы и была очень почитаема в народе. «Подъем иконы», то есть доставление ее на место молебствия — для освящения какого-либо важного почина или нового строения,— практиковался с начала XIX века. В настоящее время икона находится в московском храме Воскресения Христова в Сокольниках.

Стр. 265. *Ксантиппа* — жена древнегреческого философа Сократа, известна своей сварливостью, в этом смысле имя ее сделалось нарицательным.

Стр. 269. *«Живой труп»* по пьесе Л. Н. Толстого был впервые показан на сцене МХТ 23 сентября 1911 г., постановка В. И. Немировича-Данченко.

Стр. 272. *Премьеры во МХТ спектаклей «Воскресение»* по Л. Н. Толстому — в 1930 г.; *«Враги»* М. Горького — в 1935 г.

СТАТЬИ. ЗАМЕТКИ. РЕЧИ. БЕСЕДЫ

О ДЕЯТЕЛЯХ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

Тайны сценического обаяния Гоголя

Статья впервые опубликована в «Ежегоднике императорских театров» за 1909 г. (выпуск второй), приурочена к столетию со дня рождения Н. В. Гоголя.

Эту статью Вл. И. Немирович-Данченко прочел в Москве 23 апреля 1909 г. на юбилейном заседании Общества любителей российской словесности.

Стр. 273. ...*«Театр ничуть не безделица...»* — Слова из статьи Н. В. Гоголя «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности», имеющей подзаголовок «Письмо к гр. А. П. Т<олсто>му». Была опубликована в «Выбранных местах из переписки с друзьями».

Стр. 276. ...*Как Пушкин одной своей сценой в корчме...* — Имеется в виду сцена из трагедии «Борис Годунов».

Об А. В. Неждановой

Интервью опубликовано в газете «Утро России», 1912, № 220, 25 сентября.

Стр. 279. *«Лакме»* — опера французского композитора Л. Делиба (1836—1891).

Речь на 50-летнем юбилее Г. Н. Федотовой

Опубликована в сборнике «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие», т. 1, М., 1952.

В ответ на это обращение Г. Н. Федотова писала труппе МХТ: «...С чувством глубокой признательности выслушав привет вашего, ныне славного, театра, радостно принимаю ваш обет — непрестанно служить тем великим заветам, которыми вдохновлялись мы и отошедшие великие учителя наши. Всей душой любящая вас Гликерия Федотова».

О Г. Н. Федотовой. Из воспоминаний

Воспоминания были напечатаны в качестве вступительной статьи к книге Г. Гояна «Гликерия Федотова» (М.-Л., 1940).

Стр. 283. ...*до театральной реформы 1882 года...* — 24 марта 1882 г. император Александр III особым указом Сенату отменил монополию императорских театров. Теперь разрешалось в Петербурге и Москве открывать частные антрепризы.

Стр. 285. ...*на пятидесятилетии ее сценической жизни...* — В 1912 г. на юбилейном спектакле по случаю 50-летия своей сценической деятельности Г. Н. Федотова исполнила роль царицы Марфы в пьесе Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский».

Люнье-По

Впервые опубликовано в газете «Русское слово», 1915, № 43, 22 февраля.

Стр. 285. ...*создателя театра «L'Oeuvre»...* — Свой театр «Эвр» Люнье-По организовал в Париже в 1893 г.

Из лекции о М. Н. Ермоловой

Лекция была прочитана Вл. И. Немировичем-Данченко в декабре 1919 г. в связи с предстоявшим «пятидесятилетним юбилеем артистки». Впервые опубликовано в сборнике «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие», т. 1 (М., 1952).

Речь на 50-летнем юбилее М. Н. Ермоловой

Прочитана Вл. И. Немировичем-Данченко 2 мая 1920 г. Впервые опубликована в сборнике «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие», т. 1 (М., 1952).

М. Н. Ермолова

Впервые статья опубликована в журнале «Красная нива», № 14, от 1 апреля 1928 г.

Стр. 294. *«Эмилия Галотти»* — трагедия немецкого драматурга Г. Э. Лессинга (1729—1781).

В пьесе «Овечий источник» («Фуэнте овехуна») Лопе де Вега Ермолова играла роль девушки из народа Лауренсии и имела необычайный успех.

Стр. 295. *«Стакан воды»* — комедия французского драматурга О.-Э. Скриба (1791—1861).

М. Горький и Художественный театр

Статья была приурочена к тридцатилетнему юбилею литературной деятельности писателя. Впервые опубликована в журнале «Театр», 1922, № 5, 31 октября.

Первая встреча с М. Горьким

Отрывок из предисловия Вл. И. Немировича-Данченко к книге Н. Е. Эфроса «На дне» в постановке Московского Художественного театра» (М., 1923).

Стр. 301. *...поездка Художественного театра в Крым...* — Поездка МХТ в Крым, к Чехову, со спектаклями «Чайка», «Дядя Ваня», «Эдда Габлер», «Одинокие» состоялась весной 1900 г.

Стр. 302. *...Горький впервые знакомился с Художественным театром...* — Речь идет о сезоне 1899—1900 гг. В письме к Чехову М. Горький писал в январе 1900 г. по поводу спектакля «Дядя Ваня»: «Вообще этот театр произвел на меня впечатление солидного, серьезного дела, большого дела... Я, знаете, даже представить себе не мог такой игры и обстановки. Хорошо!»

И. А. Сац

Речь на вечере памяти композитора И. А. Саца 23 ноября 1912 года. Впервые опубликована в сборнике «Вл. И. Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942» (М., 1980).

Стр. 303. *И. А. Сац* с 1906 г. и до конца жизни (скончался 11 октября 1912 г.) был дирижером и заведующим музыкальной частью МХТ. К. С. Станиславский писал о нем: «Я думаю, что за все существование театра И. А. Сац впервые явил пример того, как нужно относиться к музыке в нашем драматическом искусстве» (Собр. соч., т. 1, 1954, с. 311).

[К 100-летнему юбилею А. Н. Островского]

Черновой автограф речи датирован 14 апреля 1923 г. Впервые опубликовано в сборнике «Вл. И. Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942» (М., 1980).

[Об Островском]

Стенографическая запись беседы Вл. И. Немировича-Данченко датирована 13 июня 1936 г. Впервые опубликовано в сборнике «Вл. И. Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942» (М., 1980).

[И. С. Тургенев]

Черновой автограф рукописи датирован 5 сентября 1933 г. Впервые опубликовано в сборнике «Вл. И. Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942» (М., 1980).

Люди театра не забудут Луначарского

Статья написана как отклик на смерть А. В. Луначарского и датирована 27 декабря 1933 года. Впервые опубликована в «Литературной газете» 29 декабря 1933 г.

Через 30 лет (Чехов)

Статья написана в связи с тридцатилетием со дня смерти А. П. Чехова. Впервые опубликована в газете «Советское искусство» 29 января 1935 г.

С детства «театральная» (А. А. Яблочкина)

Статья написана 26 октября 1936 г. к 50-летию артистической деятельности актрисы Малого театра А. А. Яблочкиной. Впервые опубликована в сборнике «А. А. Яблочкина. К 50-летию сценической деятельности» (М.-Л., 1937).

Стр. 312. *...ingenue...* — инженю (*фр.* — наивная) — актерское амплуа. Роли простодушных, наивных, обаятельных молодых девушек.

Из речи на похоронах К. С. Станиславского

К. С. Станиславский умер 7 августа, похороны на Новодевичьем кладбище в Москве происходили 9 августа 1938 г.

Речь Вл. И. Немировича-Данченко над могилой К. С. Станиславского была записана стенографически и на следующий день опубли-

кована в газете «Правда». В настоящем сборнике печатается по публикации в книге «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие. Статьи. Речи. Беседы. Письма», т. 1 (М., 1952).

Стр. 317. *...я прямо с вокзала...*— Вл. И. Немирович-Данченко в июле — начале августа 1938 г. находился на отдыхе за границей. По приезде в Москву он тотчас, с вокзала поехал на похороны и присоединился к траурной процессии у ворот кладбища.

...брат Владимир Сергеевич...— Алексеев В. С. (1861—1939) — старший брат К. С. Станиславского, режиссер, театральный педагог, работал в оперном театре имени К. С. Станиславского со дня основания (1928) до конца жизни.

...сестры Зинаида Сергеевна и Мария Сергеевна...— Алексеева (в замужестве Соколова) З. С. (1865—1950) — сестра К. С. Станиславского, актриса, режиссер, театральный педагог.

О ТЕАТРАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ. О ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА И РЕЖИССЕРА

Интересный спектакль

Статья посвящена постановке комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» на сцене московского Общества искусства и литературы, премьера которой состоялась 8 февраля 1891 г. Постановщиком и исполнителем роли Звездинцева был К. С. Станиславский. Опубликовано в газете «Новости дня», 10 февраля 1891 г.

Стр. 319. *...Какой-то там Гобой...*— Гобой — псевдоним Вл. И. Немировича-Данченко.

...Свирепый критик «Московских ведомостей», г. Ю. Николаев...— Говоруха-Отрок (псевд. Ю. Николаев) Ю. Н. (1851—1896) — писатель, литературный критик, в газете «Московские ведомости» с 1889 г. заведовал литературным отделом и театральной хроникой.

«Дуэль» А. П. Чехова

Рецензия на повесть А. П. Чехова опубликована в газете «Новости дня» 16 февраля 1892 г.

Театр и школа

Статья опубликована в журнале «Артист» в 1894 г. (№ 42, октябрь). Немирович-Данченко выступил с этой статьей после того, как посвятил три года педагогическим занятиям в Филармоническом училище.

Стр. 327. *...«Из Керчи в Вологду»...*— из диалога персонажей комедии А. Н. Островского «Лес»: «Несчастливцев: Куда и откуда? — Счастливцев: Из Вологды в Керчь-с... А вы-с? — Несчастливцев: Из Керчи в Вологду».

Стр. 329. *Екатеринославль* — ныне город Днепропетровск (УССР), переименован в 1926 г.

Стр. 345. *«Каширская старина»* — пьеса драматурга Д. В. Аверкиева.

Стр. 355. *...антреприза г. Дюкова...*— Дюков Н. Н.— антрепренер, управлял Харьковским театром с 1867 по 1882 г.

Стр. 359. *...Анниньку Головлеву...*— персонаж романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы».

Московский общедоступный театр

Из доклада, представленного Вл. И. Немировичем-Данченко в Городскую думу 12 января 1898 г. Он и К. С. Станиславский ходатайствовали о субсидии. Городская дума отклонила их проект. Основатели театра обратились за помощью к меценатам. Уже после организации МХТ доклад был издан отдельной брошюрой.

В настоящем издании печатается с сокращениями по тексту сборника «Вл. И. Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942» (М., 1980).

Стр. 367. *Общество искусства и литературы* основано в Москве в 1888 г. при участии К. С. Станиславского.

Из беседы с актерами Московского Художественного театра перед началом репетиций пьесы Л. Н. Андреева «Анатэма»

Беседа состоялась весной 1909 г. Впервые была напечатана в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г. (М., 1945).

Стр. 368. *...Мы стали ужасными октябристами...*— «Союз 17 октября», или партия октябристов объединяла верхи русской буржуазии и крупных помещиков; партия возникла в 1905 г. после подписания Николаем II манифеста «Об усовершенствовании государственного порядка» от 17 октября 1905 г.

О постановке «Карамазовых»

Публикуемый набросок относится к 1913—1914 гг. Возможно, что он связан со статьей Вл. И. Немировича-Данченко «Актеры и Достоевский» («Рампа и жизнь», 1913, № 40). Печатается по тексту сборника. «Вл. И. Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942» (М., 1980).

Премьера спектакля МХТ «Братья Карамазовы» состоялась 12 октября 1910 г.

Стр. 371. *...по поводу инсценировки «Бесов»...*— премьера спектакля МХТ «Николай Ставрогин» по роману Ф. М. Достоевского «Бесы» состоялась 23 октября 1913 г.

Искусство театра

Статья является полемическим ответом Вл. И. Немировича-Данченко на публичную лекцию критика Ю. И. Айхенвальда в московском Политехническом музее 16 марта 1913 г. Лекция была озаглавлена «Литература и театр», при ее публикации Ю. И. Айхенвальд изменил заглавие, назвав статью «Отрицание театра». По существу, он отрицал самостоятельность театра как вида искусства, полагая, что пьеса уже осуществлена в книге и сцена ничего не может к ней прибавить, утверждал, что театр является лишь «подделкой жизни».

Статьи Ю. И. Айхенвальда, Вл. И. Немировича-Данченко и ряда других театральных деятелей (Сергея Глаголя, Ф. Ф. Комиссаржевского, В. Г. Сахновского, А. И. Сумбатова-Южина и др.) были опубликованы в сборнике «В спорах о театре» (М., 1914).

[В громаде задач]

В архиве Вл. И. Немировича-Данченко сохранился типографский оттиск этой заметки. Но в печати она не появилась. По свидетельству автора, «издавалась «Русским словом» книга... Просили дать портрет и несколько строк. Я дал вот это, отказались напечатать: неловко, мол, в настоящее время (война) говорить о национальном гении отрицательно. Просим написать что-нибудь другое. Я не дал ничего».

Впервые опубликовано в сборнике «Вл. И. Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942» (М., 1980).

[«Три сестры»]

Статья была опубликована как предисловие к книге Н. Е. Эфроса «Три сестры», пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра» (М., 1919).

[Театральные мечтания]

Автограф заметки датируется 1919—1920 гг.

Впервые опубликовано в сборнике «Вл. И. Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942» (М., 1980).

«Вишневый сад» в Московском Художественном театре

Статья воспроизводит речь Вл. И. Немировича-Данченко в Чеховском обществе 31 января 1929 г. в день 25-летия со дня первого представления «Вишневого сада» во МХТ.

Впервые напечатано в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г. (М., 1945).

Стр. 393. *...мы сыграли «Вишневый сад» несколько раз...*— «Вишневый сад» был возобновлен на сцене МХАТ 15 мая 1928 г. Сценическая жизнь пьесы в театре никогда не прерывалась надолго.

Стр. 394. *...«Вишневый сад» все так же останется первым в ряду...*— 30 января 1944 г. было отмечено 40-летие спектакля во МХАТе. В нем тогда участвовали исполнители первого представления: О. Л. Книппер-Чехова — Раневская, В. И. Качалов — Гаев (в первом спектакле играл роль Пети Трифонова), И. М. Москвин — Епиходов, С. В. Халютина — Шарлотта (в первом спектакле — Дуняша). 11 февраля 1945 г. состоялось 1000-е представление «Вишневого сада» во МХАТе.

Шарлатаны

Статья впервые опубликована в издании «Программы московских государственных и академических театров и зрелищных представлений», 1923, 18—30 января.

Простота, ясность, художественная честность

Беседа Вл. И. Немировича-Данченко о театре и актере советского времени. Впервые напечатана в сентябрьском номере журнала «Рабис» за 1933 год.

Слова, выделенные в печати курсивом, были, очевидно, как обычно в таких случаях, подчеркнуты Вл. И. Немировичем-Данченко при просмотре текста.

Заметки по поводу постановки «Грозы» А. Н. Островского

Заметки относятся к 1934 г., когда Вл. И. Немирович-Данченко работал над постановкой «Грозы» в МХТ. Впервые опубликовано в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г. (М., 1945).

Стр. 404. *...возьмите Фому Опискина — Москвина...* — Фома Опискин — персонаж романа Ф. М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели». Спектакль МХТ по этому роману был поставлен в 1917 г., И. М. Москвин исполнял роль Опискина.

За культуру сценического слова

Опубликовано в журнале «Рабис», 1934, № 4, апрель.

Освобожденное творчество

Опубликовано в газете «Известия», 1934, № 102, 1 мая.

Простота героических чувств

Опубликовано в газете «Правда», 1934, № 167, 19 июня.

Стр. 412. *...Дон-Карлосов, маркизов Поза...* — персонажи драмы Ф. Шиллера «Дон-Карлос».

...пример челюскинцев... — Пароход «Челюскин» в феврале 1934 г. был раздавлен льдами в Чукотском море. Экипаж судна — «челюскинцы» — спасен летчиками, которые первыми в СССР получили звание Героя Советского Союза.

«Анна Каренина» на сцене МХАТ

Спектакль МХАТ «Анна Каренина» по одноименному роману Л. Н. Толстого поставлен Вл. И. Немировичем-Данченко в 1937 г.

Статья была написана Вл. И. Немировичем-Данченко перед выпуском спектакля. Впервые напечатана в газете «Правда» 22 апреля 1937 г.

Стр. 416. *...постановки «Врагов» и «Любови Яровой»...* — Пьеса М. Горького «Враги» поставлена во МХАТе в 1935 г., пьеса К. А. Тренева «Любовь Яровая» — в 1936 г.

[О рукописи Вс. Вишневского «Мы — русский народ»]

Киносценарий («роман-фильм») Вс. В. Вишневского (1900—1951) «Мы — русский народ» был создан в 1937 г.

Черновой автограф заметки Вл. И. Немировича-Данченко датирован 17 октября 1937 г. Впервые опубликовано в сборнике «Вл. И. Немирович-Данченко. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942» (М., 1980).

Театр мужественной простоты

Материалом для статьи «Театр мужественной простоты» послужила беседа Вл. И. Немировича-Данченко с труппой МХАТа перед началом репетиций «Горя от ума» 2 ноября 1937 г. — в связи с предстоявшим 40-летним юбилеем МХАТа. Статья была напечатана в газете «Известия» 26 октября 1938 г. Текст беседы при переработке значительно сокращен автором.

Стр. 423. *«Драма жизни»* — пьеса К. Гамсуна, ставилась в МХТ в 1907 г.

«Росмерсхольм» — пьеса Г. Ибсена, ставилась в МХТ в 1908 г.

«Три сестры». Вступительное слово перед началом репетиций

Беседа произошла 16 января 1939 г. В Музее МХАТа хранятся 54 стенограммы репетиций «Трех сестер», проведенных под руководством Вл. И. Немировича-Данченко. Премьера спектакля состоялась 24 апреля 1940 г.

Впервые беседа напечатана в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г. (М., 1945). Тексты стенограмм бесед и репетиций опубликованы в книге «Вл. И. Немирович-Данченко ведет репетицию. «Три сестры» А. П. Чехова в постановке МХАТ 1940 года» (М., 1965).

Стр. 425. *«Три сестры» — это был наш лучший чеховский спектакль...* — Впервые пьеса поставлена в МХТ в январе 1901 г., режиссерами были К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, спектакль продержался в репертуаре театра 23 года.

Стр. 428. *...требуется по «системе»...* — Имеется в виду «система» К. С. Станиславского — условное наименование сценической теории и метода артистической техники, разработанных им.

Стр. 429. *... мой «второй план»...* — Термин Вл. И. Немировича-Данченко, которым он обозначал глубинные пласты роли, ее «подтекст». Режиссер придавал большое значение психологически объемному вскрытию человеческих характеров на сцене.

Беседы с молодежью

Вл. И. Немирович-Данченко всегда уделял много внимания заботам об актерской молодежи. В одном из выступлений 1937 г. он говорил: «Театр наш всегда стремился иметь непрерывную связь с молодежью... Это важно потому, что, в сущности говоря, какими бы мы опытными себя ни считали, все же, если бы мы не жили вместе с молодежью, если бы не получили от вас — молодежи — толчков (независимо от вашей воли или от нашей, а совершенно естественным путем), наше искусство остановилось бы».

«Беседы с молодежью» впервые опубликованы в журнале «Театр» (1937, № 1). Затем, с привлечением новых материалов, были напечатаны в «Ежегоднике МХАТ» за 1946 г. «Беседы...» опубликованы также в книге «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие. Статьи. Речи. Беседы. Письма», Т. 1 (М., 1952).

В настоящем издании печатаются беседы от 1 декабря 1936 г. и от 19 января 1939 г. (вторая — с некоторыми сокращениями).

Стр. 433. *...давнишняя, времен Филармонии...* — Имеется в виду Московское филармоническое училище, где Вл. И. Немирович-Данченко с 1891 по 1901 г. вел драматические классы.

Стр. 444. *...в любительском спектакле в пользу кончающих гимназистов...* — Спектакль, о котором рассказывает Вл. И. Немирович-Данченко,— «Гражданский брак» И. Е. Чернышева (лето 1877 г.). Среди любителей, участвовавших в этом спектакле, был и А. И. Сумбатов-Южин.

Л. И. Градов-Соколов первым посоветовал студенту-любителю Вл. И. Немировичу-Данченко идти на сцену. «Если судить по его показываниям на репетиции, он — прирожденный актер, который лишь случайно не специализировался в этой области»,— писал о Немировиче-Данченко К. С. Станиславский («Моя жизнь в искусстве»).

Стр. 448. *...в «Трудовом хлебе» сталкиваемся...* — Спектакль молодежи МХАТа «Трудовой хлеб» А. Н. Островского был поставлен на сцене филиала МХАТа 1 января 1940 г.

...постановка «Горе от ума»... — Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» была заново поставлена Вл. И. Немировичем-Данченко 30 октября 1938 г. к 40-летнему юбилею МХАТа. Впервые «Горе от ума» на сцене Художественного театра появилось в 1906 г. (возобновления — в 1914 и 1925 гг.).

Стр. 455. *...Мы сталкиваемся теперь с новой работой — с Чеховым...* — В январе 1939 г. во МХАТе началась подготовка спектакля «Три сестры».

Заметки о творчестве актера

Наброски статей относятся к лету 1940 г. В эту пору Вл. И. Немирович-Данченко все чаще говорил о намерении написать книгу о творчестве актера. Продиктованные стенографистке тексты он назвал «Для себя, разные мысли». В стенограмме имеется несколько разделов, в их числе и публикуемые наброски «Второй план» и «О театре романтическом и реалистическом». Они впервые были напечатаны в «Ежегоднике МХАТ» за 1943 г. («Второй план») и за 1944 г. («О театре романтическом и реалистическом»). В более полном объеме «Заметки об актерском искусстве» опубликованы в книге «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие. Статьи. Речи. Беседы. Письма», т. 1 (М., 1952).

Стр. 465. *...Ливанов, играя Соленого...* — Соленый — персонаж пьесы А. П. Чехова «Три сестры».

Стр. 468. *ГИТИС* — Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского в Москве.

Стр. 470. *...что Художественный театр не может ставить Шекспира...* — Во МХАТе шли следующие пьесы Шекспира: «Венецианский купец» («Шейлок», 1898), «Двенадцатая ночь» (1899), «Юлий Цезарь» (1903), «Гамлет» (1911), «Отелло» (1930).

Из стенограммы выступления Вл. И. Немировича-Данченко на собрании труппы МХАТ 29 августа 1940 года

Вл. И. Немирович-Данченко выступил на «сборе труппы» МХАТа перед началом сезона. В Музее театра хранится стенограмма этой речи, озаглавленная: «Глубже вникнуть в задачи нашего искусства». Впервые опубликовано в книге «Вл. И. Немирович-Данченко. Театральное наследие. Статьи. Речи. Беседы. Письма». Т. 1 (М., 1952).

Стр. 477. *«Мочалка»* — прозвище штабс-капитана Снегирева, одного из персонажей романа «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского.

Мысли о театре

Эти заметки представляют собой извлечения из стенограмм 1941—1942 гг. Впервые напечатано в «Ежегоднике МХАТ» за 1945 г. под названием «Из архива Вл. И. Немировича-Данченко».

Стр. 485. *...реализм, отточенный до символа...*— Речь идет о поэтическом обобщении, исключающем бытовой натурализм, а не о «символизме» — литературном направлении конца XIX — начала XX в.

Стр. 488. *Джильи Беньямино* (1890—1957) — итальянский оперный артист. Партию Андре Шенье он исполнял в одноименной опере итальянского композитора Умберто Джордано.

...моего Музыкального театра...— Имеется в виду Музыкальный театр имени Вл. И. Немировича-Данченко. В 1941 г. театр был объединен с Оперным театром имени К. С. Станиславского.

Стр. 489. *... сын Качалова...*— Шверубович В. В. — театральный деятель, работал в постановочной части МХАТа.

Кого мы защищаем? Кого и что в Отечественной войне спасаем?

Статья написана в июле 1942 г. в Тбилиси для Всеславянского антифашистского комитета. В СССР была опубликована уже после смерти Вл. И. Немировича-Данченко — в «Ежегоднике МХАТ» за 1944 г.

Как следует из текста статьи, беседа в доме у М. Рейнхардта, о которой вспоминает Вл. И. Немирович-Данченко, относится к началу 1930-х годов.

ПИСЬМА

В раздел включены избранные письма Вл. И. Немировича-Данченко последних лет его жизни (1940—1943). Расположены хронологически и имеют порядковую нумерацию.

Тексты писем публикуются по изданию, подготовленному В. Я. Виленкиным: «Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма в двух томах. 1879—1943» (М., 1979). Сохранено и текстологическое оформление писем. Если письмо публикуется не полностью, перед текстом дается указание: «Из письма»,— и каждый фрагмент начинается с отточия. Перед текстом письма справа печатается редак-

торская дата, а также указывается место, где написано письмо (в тех случаях, когда это указание отсутствует у автора). Дата, поставленная автором, воспроизводится слева. В тех случаях, когда можно установить только год написания письма, оно помещается в конце данного года.

1. НЕИЗВЕСТНОМУ АДРЕСАТУ

Стр. 505. *У вас есть моя книга...* — Имеется в виду книга «Из прошлого».

2. ИЗ ПИСЬМА О. С. БОКШАНСКОЙ

Стр. 506. *Бокшанская Ольга Сергеевна* (1891—1948) — секретарь дирекции МХАТа и личный секретарь Вл. И. Немировича-Данченко, во МХАТе с 1919 г. и до конца жизни.

...Павел Александрович... — П. А. Марков (1897—1980) — театральный критик, режиссер, педагог, в 1925—1949 гг. — заведующий литературной частью МХАТа.

3. ВЛАДИМИРУ ТЕРЕЩЕНКО

Стр. 507. *Терещенко Владимир* — студент Саратовского театрального училища.

Моя книга... — «Из прошлого».

Что касается книги Станиславского... — «Работа актера над собой» (М., 1938).

4. В. И. КАЧАЛОВУ

Стр. 507. *Заречье* — дачное место под Москвой, около Кунцева.

Стр. 508. *...все сталкивался с «Тремя сестрами»...* — до 5 апреля 1940 г. В. И. Качалов репетировал роль Вершинина. На последних репетициях и на премьере 24 апреля 1940 г. роль Вершинина исполнял М. П. Болдуман.

...отказаться от милого Владимира Львовича... — Артист МХАТа В. Л. Ершов репетировал роль Вершинина, но сыграл ее позднее.

Стр. 509. *Нина Николаевна...* — Н. Н. Литовцева (1878—1956) — артистка МХАТа, жена В. И. Качалова.

5. П. А. МАРКОВУ

Стр. 509. *Ольга Сергеевна* — О. С. Бокшанская.

Стр. 510. *Евгения Евгеньевна* — Е. Е. Лигская, личный секретарь Вл. И. Немировича-Данченко и секретарь дирекции Музыкального театра его имени с 1934 по 1943 г.

«Семья» — опера Л. А. Ходжа-Эйнатова, была поставлена Музыкальным театром в 1940 г.

...по поводу «Сказок»... — «Сказки Гофмана» — опера Ж. Оффенбаха, поставлена в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко только в 1948 г.

Стр. 511. *Тимченко Н. И.* (1904—1966) — певец.

Гринберг М. А. (1904—1968) — музыкально-общественный и те-

атральный деятель, в 1939—1942 гг.— директор Музыкального театра им. Вл. И. Немировича-Данченко.

Стр. 512. *Дзержинский И. И.* (1909—1978) — композитор.

Кригер В. В. (1896—1978) — артистка балета.

6. О. Л. КНИППЕР-ЧЕХОВОЙ

Стр. 512. *...что касается и Вас...*— имеются в виду письма Вл. И. Немировича-Данченко по поводу спектакля «Враги», просмотренного им в начале сезона 1940—1941 гг.

7. М. Н. КЕДРОВУ

Стр. 512. *«Враги»* — пьеса М. Горького, спектакль по ней был поставлен во МХАТе в 1935 году.

8. В. Г. САХНОВСКОМУ

Стр. 513. *Сахновский Василий Григорьевич* (1886—1945) — режиссер, театровед, педагог, в труппе МХАТа с 1926 г. и до конца жизни.

...требует категорического и немедленного моего ответа...— Вл. И. Немирович-Данченко отвечает на полученное им письмо В. Г. Сахновского, в котором тот обращал внимание на «сложную, чрезвычайно болезненную и опасную для будущего» обстановку во МХАТе.

10. М. В. ХРАПЧЕНКО

Стр. 516. *Храпченко* Михаил Борисович (1904—1986) — критик, литературовед, с 1939 по 1948 г.— председатель Комитета по делам искусств при СНК СССР.

11. В. КАЙМАКОВУ И Н. ЗОЛОТУХИНОЙ

Стр. 517. *Каймаков Валя и Золотухина Нина* — школьники, обратившиеся к Вл. И. Немировичу-Данченко с письмом.

12. В. Г. САХНОВСКОМУ

Стр. 518. *...уеду в Тбилиси...*— Переезд в Тбилиси Немировича-Данченко и группы актеров МХАТа осуществился 28 октября 1941 г.

В спектакле «Кремлевские куранты» *Тарханов* репетировал роль Забелина, но после его отъезда в Нальчик эта роль перешла к *Хмелеву.*

...пьеса о Ливанове...— Б. Н. Ливанов исполнял роль матроса Рыбакова.

Алла Константиновна — А. К. Тарасова, артистка МХАТа.

13. ИЗ ПИСЬМА Е. Е. ЛИГСКОЙ

Стр. 519. *...чем меня там будут кормить...*— Вл. И. Немировичу-Данченко из-за болезни почек была предписана диета.

Нежный И. В. (1892—1968) — театральный деятель, в 1940—1952 гг. — заместитель директора МХАТа.

Стр. 520. *Телеграмму объединенного совещания получил...*— Объ-

единенное совещание руководства Музыкального театра имени Вл. И. Немирович-Данченко и Оперного театра имени К. С. Станиславского, слившихся в единый коллектив.

14. Е. Е. ЛИГСКОЙ

Стр. 521. *Михаил Владимирович* — М. В. Немирович-Данченко (1894—1962) — артист Музыкального театра им. Вл. И. Немировича-Данченко, приемный сын Вл. И. Немировича-Данченко.

15. ИЗ ПИСЬМА О. С. БОКШАНСКОЙ

Стр. 521. *...Шаповалов Л. Е.* (ум. 1955) — заместитель председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР.

Стр. 522. *...хочу выступить с ними в отдельном вечере...* — творческий вечер Вл. И. Немировича-Данченко состоялся 7 декабря 1911 г.

...взяли одного из лучших актеров... — Имеется в виду актер В. Д. Брагин (1906—1960).

Хорава А. А. (1895—1972) — грузинский артист.

Васадзе А. А. (1899—1978) — грузинский артист и режиссер.

Стр. 523. *...Миша с Зоей* — М. В. Немирович-Данченко и его жена З. А. Смирнова-Немирович.

София Ивановна — С. И. Бакланова (ум. 1967) — близкий друг О. Л. Книппер-Чеховой, ее личный секретарь.

Нина Николаевна — Н. Н. Литовцева.

...против моей гимназии... — Гимназия, где учился Вл. И. Немирович-Данченко.

16. О. С. БОКШАНСКОЙ

Стр. 524. *Раевский И. М.* (1900—1972) — артист, режиссер, педагог. Комитет по делам искусств уговаривал его поехать в Ташкент художественным руководителем Театра Революции.

Солодовников А. В. (р. 1904) — театральный деятель, в 1938—1945 гг.— начальник Главного управления театров и заместитель председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР.

«Vous l'avez voulu, George Dandin» — «Ты сам этого хотел, Жорж Данден!» — реплика из комедии Мольера «Жорж Данден».

Стр. 525. *Ал. Ал-ча* — А. А. Типольт — племянник Е. Н. Немирович-Данченко.

Калишьян Г. М. — помощник директора МХАТа.

О трагедиях Толстого и Соловьева... — Имеются в виду «Орел и орлица» А. Н. Толстого и «Великий государь» В. А. Соловьева.

Судаков И. Я. (1890—1969) — режиссер и артист, в труппе МХАТа с 1924 по 1937 и с 1946 по 1953 г.

17. М. О. КНЕБЕЛЬ

Стр. 530. *...моего товарища по режиссуре...* — Имеется в виду Н. Н. Литовцева.

19. ИЗ ПИСЬМА Ф. Н. МИХАЛЬСКОМУ

Стр. 533. *Михальский Ф. Н.* (1896—1968) — театральный деятель, работал во МХАТе инспектором, главным администратором, помощником директора.

Стр. 534. *Берсенев* (Павлищев) И. Н. (1889—1951) — режиссер и артист.

...(ныне кедровскую) студию...— Оперно-драматическая студия, созданная К. С. Станиславским.

21. Б. П. ПАСТЕРНАКУ

Стр. 537. *...dolce farniente...* (ит.) — блаженная праздность.

И все это овеяно поэзией суровой, густо-красочной...— В ответ на это письмо Б. Л. Пастернак писал Немировичу-Данченко 12 марта 1943 г.: «Дорогой Владимир Иванович! Не знаю, как выразить огромную благодарность за Ваши замечательные мысли. Они мне очень близки и с такою свободой вырастают из существа трагедии, что не могу теперь отделаться от ощущения, будто бессознательно для себя принимаю их все время к руководству за работой».

СПИСОК ПОСТАНОВОК ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

1898/99 г.

«Счастье Греты» Э. Мариотта.
«Чайка» А. П. Чехова (вместе с К. С. Станиславским).

1899/900 г.

«Дядя Ваня» А. П. Чехова (вместе с К. С. Станиславским).
«Одинокие» Г. Гауптмана (вместе с К. С. Станиславским).

1900/901 г.

«Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Г. Ибсена.
«Три сестры» А П. Чехова (вместе с К. С. Станиславским и В. В. Лужским).

1902/903 г.

«На дне» М. Горького (вместе с К. С. Станиславским).
«Столпы общества» Г. Ибсена.

1903/904 г.

«Юлий Цезарь» В. Шекспира. Режиссер Г. С. Бурджалов.
«Вишневый сад» А. П. Чехова (вместе с К. С. Станиславским).

1904/905 г.

«Иванов» А. П. Чехова.
«У монастыря» П. М. Ярцева.
«Блудный сын» С. А. Найденова, «Иван Мироныч» Е. Н. Чирикова. Режиссер В. В. Лужский.
«Привидения» Г. Ибсена (вместе с К. С. Станиславским).

1905/906 г.

«Дети солнца» М. Горького (вместе с К. С. Станиславским).

1906/907 г.

«Горе от ума» А. С. Грибоедова (вместе с К. С. Станиславским).
«Бранд» Г. Ибсена. Режиссер В. В. Лужский.
«Стены» С. А. Найденова. Режиссер В. В. Лужский.

1907/908 г.

«Борис Годунов» А. С. Пушкина. Режиссер В. В. Лужский.
«Росмерсхольм» Г. Ибсена. Режиссер В. В. Лужский.

1908/909 г.

«Ревизор» Н. В. Гоголя (вместе с К. С. Станиславским). Режиссер И. М. Москвин.
«У врат царства» К. Гамсуна. Режиссер В. В. Лужский.

1909/10 г.

«Анатэма» Л. Н. Андреева. Режиссер В. В. Лужский.
«На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского. Режиссер В. В. Лужский.

1910/11 г.

«Братья Карамазовы» по роману Ф. М. Достоевского. Режиссер В. В. Лужский.
«Miserere» С. Ю. Юшкевича. Режиссер В. В. Лужский.
«У жизни в лапах» К. Гамсуна. Художественное руководство. Режиссер К. А. Марджанов.

1911/12 г.

«Живой труп» Л. Н. Толстого (вместе с К. С. Станиславским)
«Нахлебник» И. С. Тургенева.
«Где тонко, там и рвется» И. С. Тургенева (вместе с К. С. Станиславским).

1912/13 г.

«Пер Гюнт» Г. Ибсена. Художественное руководство. Режиссеры К. А. Марджанов и Г. С. Бурджалов.
«Екатерина Ивановна» Л. Н. Андреева. Режиссер В. В. Лужский.
«Брак поневоле» Мольера (вместе с А. Н. Бенуа).

1913/14 г.

«Николай Ставрогин» по роману Ф. М. Достоевского «Бесы». Режиссер В. В. Лужский.
«Мысль» Л. Н. Андреева.

1914/15 г.

«Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Режиссеры В. В. Лужский и И. М. Москвин.
«Каменный гость» А. С. Пушкина. Режиссер А. Н. Бенуа.
«Осенние скрипки» И. Д. Сургучева. Режиссеры В. В. Лужский и В. Л. Мчеделов.

1915/16 г.

«Будет радость» Д. С. Мережковского. Режиссеры В. В. Лужский и В. Л. Мчеделов.

1917/18 г.

«Село Степанчиково» по повести Ф. М. Достоевского (вместе с К. С. Станиславским).

1925/26 г.

«Пугачевщина» К. А. Тренева. Режиссеры В. В. Лужский и Л. М. Леонидов.

1928/29 г.

«Квадратура круга» В. Катаева. Художественное руководство. Режиссер Н. М. Горчаков.
«Блокада» Вс. Иванова. Режиссер И. Я. Судаков.

1929/30 г.

«Дядюшкин сон» Ф. М. Достоевского. Художественное руководство. Режиссеры В. Г. Сахновский и К. И. Котлубай.
«Воскресение» по роману Л. Н. Толстого. Режиссер И. Я. Судаков.
«Реклама» М. Уоткинса. Художественное руководство. Режиссеры Е. С. Телешева и Б. И. Вершилов.

1933/34 г.

«Егор Булычов и другие» М. Горького. Художественное руководство. Режиссер В. Г. Сахновский.
«Гроза» А. Н. Островского. Режиссер И. Я. Судаков.

1935/36 г.

«Враги» М. Горького. Режиссер М. Н. Кедров.

1936/37 г.

«Любовь Яровая» К. А. Тренева. Режиссер И. Я. Судаков.
«Анна Каренина» по роману Л. Н. Толстого. Драм. композиция Н. Д. Волкова. Режиссер В. Г. Сахновский.

1938/39 г.

«Горе от ума» А. С. Грибоедова. Режиссер Е. С. Телешева.
«Половчанские сады» Л. М. Леонова. Художественное руководство. Режиссер В. Г. Сахновский.

1939/40 г.

«Три сестры» А. П. Чехова. Режиссеры Н. Н. Литовцева и И. М. Раевский.

1941/42 г.

«Кремлевские куранты» Н. Ф. Погодина. Режиссеры Л. М. Леонидов и М. И. Кнебель.

В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ИМЕНИ ВЛ. И. НЕМИРОВИЧА-ДАНЧЕНКО

1919/20 г.

«Дочь Анго» Ш. Лекока (вместе с В. В. Лужским).

1921/22 г.

«Перикола» Ж. Оффенбаха (вместе с В. В. Лужским).

1922/23 г.

«Лизистрата» Аристофана. Режиссер Л. В. Баратов.

1923/24 г.

«Камерсита и солдат» Ж. Бизе. Режиссеры Л. В. Баратов и К. И. Котлубай.

1925/26 г.

Пушкинский спектакль.
«Алеко». Режиссер К. И. Котлубай. «Бахчисарайский фонтан». Режиссер В. А. Лосский. «Клеопатра» («Египетские ночи»). Режиссер Л. В. Баратов.

1928/29 г.

«Девушка из предместья» М. Де-Файя. Режиссер Л. В. Баратов. «Джонни» Э. Кшенека.

1929/30 г.

«Северный ветер» Л. Книппера. Режиссеры Л. В. Баратов и К. И. Котлубай.

1933/34 г.

«Катерина Измайлова» Д. Шостаковича. Режиссеры Б. А. Мордвинов и В. С. Соколова.

1934/35 г.

«Травиата» Дж. Верди. Режиссеры П. А. Марков, Б. А. Мордвинов и П. С. Саратовский.

1935/36 г.

«Тихий Дон» И. Дзержинского. Режиссеры Б. А. Мордвинов и П. С. Златогоров.

1937/38 г.

«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха. Режиссеры Д. В. Камерницкий, Л. С. Белякова и Б. Я. Петкер.

1939/40 г.

«В бурю» Т. Хренникова. Режиссер П. А. Марков и П. С. Златогоров.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И НАЗВАНИЙ

СОДЕРЖАНИЕ

ПИСЬМА

Немирович-Данченко Вл. И.

Н 50 Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма. /Сост., вст. ст. и комм. М. Н. Любомудрова. — М.: Правда, 1989. — 576 с., 8 л. ил.

Вл. И. Немирович-Данченко (1858—1943) — один из крупнейших деятелей театральной культуры XX века, выдающийся режиссер, драматург, писатель, педагог, критик, основатель МХАТа. В сборник вошли книга воспоминаний «Из прошлого», статьи и эссе о деятельности литературы и искусства — Островском, Чехове. Горьком, Неждановой, Ермоловой и др., а также избранные письма.

Н $\frac{4702010000—1794}{080(02)—89}$ 1794—89 84 Р

Литературно-художественное издание

НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО Владимир Иванович

РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА

ВОСПОМИНАНИЯ, СТАТЬИ, ЗАМЕТКИ, ПИСЬМА

Составитель
Любомудров Марк Николаевич

Редактор
С. А. Суркова

Оформление художника
С. Н. Оксмана

Художественный редактор
Н. Н. Каминская

Технический редактор
Е. Н. Щукина

ИБ 1794

Сдано в набор 07.12.88. Подписано к печати 27.08.89.
Формат 84×108$^{1}/_{32}$. Бумага книжно-журнальная.
Гарнитура «Литературная». Печать высокая.
Усл. печ. л. 31,08 Усл кр.-отт. 32,34. Уч.-изд. л. 32,56.
Тираж 300 000 экз. (3-й завод: 200 001—300 000).
Заказ № 72 Цена в бумвиниле 2 р. 00 к., в коленкоре 2 р. 10 к.

Набрано и сматрицировано в ордена Ленина
и ордена Октябрьской Революции типографии
имени В. И Ленина издательства ЦК КПСС «Правда».
125865. ГСП. Москва, А-137, улица «Правды», 24.

Отпечатано в типографии изд-ва «Таврида».
Крымская область. 333700, г. Симферополь,
ул. Генерала Васильева, 44.



